Dramaturgiſche

Parallelen

von

Johann Baptiſt Rousseau,

Doktor der Philoſophie, Kurfürſtlich Heſſiſchem Hofrath, und Mitglied mehrer gelehrten Geſellſchaften.

Erſter Band.

München,
Verlag von E. A. Fleiſchmann.

1834.

AD
BIBL. UNIV.
MONAC.

Vorwort.

Seit einer Reihe von Jahren mit dramaturgischen Studien und Arbeiten zum Zweck des bessern Verständnisses und der genauern Würdigung der dramatischen Literatur der Deutschen beschäftigt, faßte ich vor einiger Zeit den Entschluß, dieselben, nicht in Form eines Kompendiums oder eines geschichtlichen Werkes, in dessen ersteren Bänden die mitunter langweiligen Antiquitäten unserer Bühnen-Literatur hätten abgehandelt werden müssen, sondern in einer, wie mir scheint, interessantern Form der Oeffentlichkeit zu übergeben, nämlich als Parallelen. Parallelen im historischen Sinne sind Vergleichungen zweier berühmten Gegenstände oder Individualitäten aus verschiedenen Zeiten. In meinem Werke sollen ebenfalls berühmte dramatische Schriftsteller aus alter und neuer Zeit so zusammengestellt und beurtheilt werden, daß in der Regel von dem Einen auf den Andern ein Schluß gezogen, eine Folgerung angestellt werden kann. Der bei der Zusammenstellung von mir zu Grunde gelegte Gedanke wird sich aus einer nähern Würdigung der einzelnen Abhandlungen von

selbst ergeben. Der Begriff des Vergleichs im strengern Sinne muß dabei ausgeschlossen bleiben. Aenderungen, Zusätze und Nachträge zu dem, was hin und wieder über lebende und noch fortproduzirende Schriftsteller gesagt worden, sollen in den folgenden Bänden geliefert werden.

Frankfurt a. M., im Frühjahr 1834.

Johann August Apel.

Apel wurde im J. 1771 geboren, und starb am 9. Aug. 1816 als Dr. der Philosophie und Senator zu Leipzig. Als Gelehrter ist dieser vielverdiente Mann durch seine [illegible] wissenschaftliche Grundsätze basirte Metrik, die vielfach angefeindet, wenig widerlegt und desto mehr benutzt worden, ausgezeichnet. Das Gespensterbuch, das er vom J. 1810—1816 an mit Laun, der damals noch nicht geistig gealtert, herausgab, hat seinen Ruhm als Erzähler begründet: die schönsten Volksmythen dieses Werks rühren aus seiner Feder.

Wir besitzen von Apel ein Trauerspiel: Kunz von Kaufungen. Am liebsten erging sich die dramatische Muse dieses Dichters, der sich auch im Romantischen als Meister gezeigt, in den Gebieten der alten Welt; er schrieb: Polyidos, Tragödie, Lpz. 1805. Kalirrhoe, Trag. Eb. 1807. Themistokles, Trag. Eb. 1808. Vornämlich sei hier von seiner Tragödie: Die Aitolier (erschien zuerst anonym, Lpz.) die Rede.

An Göthe's Iphigenie und anderen Mustern können wir gewahren, daß, um ein antikes Drama zu schreiben, es hinreicht, den Geist des griechischen Alterthums aufgefaßt zu haben und im Stande zu sein, ihn würdig in die Gegenwart zu rufen. Was diesen Geist der alten Tragödie nicht bedingt und einschließt, darf, als etwas blos jener Zeit Angehöriges und von späteren Jahrhunderten und ihren Begriffen Verdrängtes, bei Seite liegen bleiben, ohne daß die Plastik des hellenischen Drama's Gefahr liefe, von ihrer Würde einzubüßen.

Apel war mit dem Geiste der griechischen Tragödie, aber auch mit Allem, was als wesentlicher Theil bei den Alten zu einer Tragödie gehörte, so vertraut, daß er ein Stück zu dichten

unternahm, worin Alles: Idee, Schickſal, Chor, Versmaaß, Scenerie, griechiſch geworden, und das, würde es in's Griechiſche zurückverſetzt, unbedingt für ein zur Zeit des Euripides gedichtetes Trauerſpiel gelten könnte. Darf eine ſolche Arbeit auch nur als eine Liebhaberei, als eine geniale Grille betrachtet werden, ſo verdient doch die Umſicht und das Geſchik, womit Apel dieſes Werk angelegt und vollführt, die höchſte Achtung und Zuſtimmung.

Das tragiſche Prinzip, wodurch hier das kalydoniſche Königshaus vernichtet wird, ſtützt ſich auf die Ur-Idee eines unvermeidlichen Schickſals, welches, einmal beſchworen, von den Perſonen, die es für ſich auserleſen, nicht eher abläßt, bis es ſie in's Verderben gezogen. Von dieſem Geſchicke heißt es:

Strenge bewacht aufmerkend ein Gott die Thaten des Menſchen,
Welchem das Glück Macht gab, zu bewegen das ewige Schickſal.
Fruchtlos lenkſt du den Willen; die That iſt von Geiſtern geſeſſelt,
Schnell dem Gedanken entflohn; ihr ſelbſt nur entfliehest du nimmer,
Feindlich blickt ſie dich an, hingebend dich feindlichen Mächten.

Die Lehre, welche ſich uns bei'm Tode der dem Schickſal verfallenen Perſonen aufdrängt, iſt die, daß aus Unſcheinbarem ſich oft das Schrecklichſte, das Furchtbarſte entwikeln könne, und daß, wer von Elend und Seelenneth frei ſein will, ſich hüten müſſe, durch kleinen Frevel die Götter zu reizen. Eine ſchwache Sünde, an Artemis verübt, erbittert dieſe ſo ſehr, daß ſie die Eumeniden aus der Unterwelt heraufbeſchwört und ihrer Rache die Familie des Oineus preisgibt. Der von ihr zur Verwüſtung in's Land geſchickte und von Meleager erlegte Eber wird Veranlaſſung zum Zwiſt zwiſchen dem Königsſohne und ſeinen Enkeln, zu Mord und gräuelhafter Mutterrache. Erſt wenn die Eumeniden ihr blutiges Werk vollbracht, beſchließt Artemis verſöhnend die Handlung, und verſpricht den zurückgebliebenen Sproſſen der ſtattlichen Königsſtämme, daß ſie einſt neue Wurzeln treiben und in berühmten Nachkommen wunderwürdige Blüthen tragen würden.

Der Tod des Meleager iſt nach einer dunkeln und verhängnißvollen Mythe behandelt. Andere tragiſche, mit der Haupthandlung verwandte Begebenheiten, z. B. der Tod des Heraklès, werden epiſch eingeſchaltet. Die Eumeniden ſchweben mit blutigen warnenden Fingern über die Bretter, und der Chor verkündigt Gedanken der Weisheit, Sprüche des Troſtes. Die Metra ſind rein ſopho-

fleiſch, die Sprache iſt edel, kernig, kurz und beſtimmt, alle Reflexionen werden dem Chor überlaſſen, und die Handlung iſt nur hin und wieder durch einige ſchöne Sentenzen gewürzt. So ſagt Kleopatra (als ihr der Chor bedeutet, ſie ſolle ihrem Manne nicht folgen, der vom Mutterfluch verfolgt umherirre):

An der Gattin treuem Busen trifft ihn nicht der wilde Fluch.

Chor.

Hoff' es nicht! Erinnys ſchwingt im Tempel ſelbſt die Geißel noch.

Kleopatra.

Auch Erinnys' Arm ermüdet, doch des Weibes Liebe nicht.

Chor.

Kannſt du lieben, dem die Mutter fluchte, die ſelbſt ihn gezeugt?

Kleopatra.

An der Bruſt nur lag der Säugling, tief im Herzen wohnt der Mann.

In ſo gediegenem Tone iſt das ganze Stück gehalten.

Im 4. Bd. des Geſpenſterbuches (Lpz. 1811) finden wir ein dramatiſches Gedicht von Apel: Zauberliebe. Der Inhalt iſt die vielfach in Trauerſpielen und Novellen (u. A. in dem Tieck'ſchen Mährchen „Liebeszauber") benutzte Sage von Kardenio und Celinde. Hier war das Düſtere, Grauenhafte und Dämoniſche dieſer alten Sage ganz an ſeiner Stelle, und man darf dem Dichter nachrühmen, daß er Nichts verabſäumt hat, um ſeine dialogiſirte Erzählung mit dem Reiz des Entſetzens zu ſchmücken und durch den Zauber der Poeſie zu verklären. Schwerlich ließe ſich an ſeiner Dichtung irgend ein Fehler nachweiſen: vielmehr hat ſie, neben ihrer poetiſchen Vorzüglichkeit, noch die beſondere Tugend, daß ſie zwar ein verworrenes Geſpenſterleben in das menſchliche Treiben hineingreifen, die Handlungen der Perſonen aber aus natürlichen Motiven, durch die Gewalt unbezwinglicher Leidenſchaften, erfolgen läßt. Die Scenen am Waldbrunnen zwiſchen Kardenio und Febronia ſind ein ſo ſüßes Gekoſe, wie es vom Munde der Liebe nur ertönen kann. Die Verſe fließen leicht und melodiſch, und die Aſſonanzen verrathen den gewandten Kenner der Sprache und Metrik.

Der erſte deutſche Dichter und einer der Väter unſers Drama's, welcher die oben erwähnte Sage von Kardenio und Celinde auf das Theater brachte, war Andreas Gryphius. Er hieß

eigentlich Greif, war am 11. Okt. 1616 zu Großglogau geb., und ſtarb am 16. Juli 1664 als Landſyndikus daſelbſt, und zwar mitten in einer Verſammlung der Landſtände am Schlage. Er war gekrönter Poet und hieß in der fruchtbringenden Geſellſchaft der Unſterbliche. In meinen Kunſtſtudien (Frankf. 1832 S. 179) äußerte ich über dieſen Dichter ungefähr: »Das Talent zur Lyrik, das ſich in Gryph's Dichtungen, nicht nur im Ausdruck der Gefühle, ſondern auch in den Gefühlen ſelbſt verkündet, iſt mit ſeiner Anlage zur Tragödie in einem ungleichen, und für letztere nachtheiligen Verhältniß. Wo Gryph eigene Stoffe zu Trauerſpielen verarbeitet, übertrifft er ſeine Zeitgenoſſen nur dadurch,, daß er ſich mehr als die meiſten damaligen Dichter in den Gränzen der Natur und Wahrheit hält. Das iſt aber auch Alles. Glücklicher iſt ſeine Muſe, wenn ſie ein, ſchon in einer Novelle oder einem ausländiſchen Vorbilde gegebenes Thema zu behandeln hat; er kann dann manchmal ſtark und beredt werden, ungefähr wie die Tragiker der Franzoſen und die beſſeren der Holländer, denen er Manches entnahm.« Seine Stücke ſind alle aufgeführt worden. Wir wollen ſie der Reihenfolge nach durchgehen.

1. Leo Arminius, oder: Fürſtenmord, Trauerſpiel. — Leo Arminius enthält die Geſchichte einer Verſchwörung und Kaisermordung, nach den Erzählungen bei Cedrenus und Zonaras. Trocken ſind die einzelnen Vorfallenheiten aneinandergereiht, und trocken windet ſich das Geſpinnſte der Handlung ab, worein nur durch diverſe Geſpenſter einige mühſame Romantik hineingezwängt wird. Beſſer ſind die Reyen; eine Art Chöre, die die einzelnen Akte (Abhandlungen genannt) beſchließen, und woran man wiederum merkt, daß Gryph Lyriker war. Da das Stück in der Chriſtnacht ſpielt, ſo will ich, als Probe der Schreibart Gryph's, den Weihnachtsreyen, womit der vierte Akt endet, hier anführen:

Jungfrauen.

Die freudenreiche Nacht:
In der das wahre Licht ſelbſtſtändig war erſchienen,
In welcher der, dem Erd' und See und Himmel dienen,
Vor dem die Höll' erkracht,
Durch den was Athem holt muß leben,
Sich in das Thränenthal begeben,
In welcher Gott kam von der Wolken Zelt:
Die werthe Nacht erquickt die große Welt.

Prieſter.

Der immerhelle Glanz,
Den Finſterniß verhüllt, den Dunkel hat verborgen,
Reißt nun die Deck' entzwei; die Sonne, die eh Morgen,
Eh der beſternte Kranz
Der Himmel weiten Bau geſchmücket,
Eh Ewigkeit ſelbſt vorgeblicket,
Hervorgeſtralt in ſchimmernd-lichter Pracht,
Geht plötzlich auf in ſchwarzer Mitternacht.

Jungfrauen und Prieſter.

Erden ſteh! der Himmel bricht!
Doch nicht zertrennt von heißen Donnerkeilen.
Schau das Geſchöpf der Engel zu uns eilen,
Weil der Schöpfer uns zuſpricht;
Doch nicht mehr mit ſchweren Wettern, nicht mit grimmer Gluth
umbringet.
Ach! man hört ſein zartes Winſeln, weil ſein hohes Feldheer ſinget.

Prieſter.

Wir irrten ſonder Licht,
Verbannt in ſchwarze Nacht durch Gottes ernſtes Fluchen.
Drum will der Siegesheld uns in dem Finſtern ſuchen.
Hört ihr ſein Rufen nicht?
Ihr, die des Höchſten Bild verloren,
Schaut auf das Bild, das euch geboren.
Fragt nicht, warum es in den Stall einzieh!
Er ſucht uns, die mehr viehiſch als ein Vieh.

Jungfrauen.

Der Schatten nimmt ein End',
Die alte Prophezei wird durch dieß Kind erfüllet,
Durch ſeine Thränen wird der Höllen Gluth geſtillet,
Es beut uns Mund und Händ',
Könnt ihr nicht unſre Glieder kennen?
Wir mögen Gott nun Bruder nennen!
Er iſt nicht mehr ein Feuer das verzehret:
Der Herr hat ſich in einen Knecht verkehret.

Prieſter und Jungfrauen.

Ehre ſei dem in der Höh,
Der unſer Fleiſch mehr als zu hoch verehret,
Der ſeine Gäſt' unendlich hat vermehret!
Sein ſtets feſter Friede ſteh,
Länger als die Sonn' und ſcheine! Dieſes Kind verleih uns Allen,
Daß wir wollen ſeinen Willen, daß wir ſtets ihm wohlgefallen.

2. **Katharina von Georgien, oder: Beständigkeit**, Trauerspiel in 5 Akten. — Katharina von Georgien ist die Geschichte einer armenischen Königin, die, in die Gefangenschaft des Shah's von Persien gerathen, den Liebesanträgen desselben so lange tapfern Widerstand geleistet, bis der Tyrann erbos't'e und sie lebendig verbrennen ließ. Diese Geschichte ist an und für sich rührend, aber nicht tragisch, da der Begriff tragisch eine höhere Nothwendigkeit, den Impuls einer gewaltigern Macht als die irdisch-menschliche, bei jeder dramatischen Handlung voraussetzt, was hier nicht der Fall ist. Außerdem ist es abgeschmackt, daß Gryph die ganze Verbrennungsgeschichte: eine nackte, am Pfahl gebundene, von Henkern gezwickte und angebrannte Frau, nebst dem Geheul und Gewinsel ihrer Begleiterinnen, auf's Theater gebracht hat. Die duldsame Ergebung in den göttlichen Willen, welche aus Katharinens Reden überall hervordringt, ist weniger jener riesige Begriff der Unterordnung alles Zeitlichen unter die Idee der Gewissensreligion, der z. B. im standhaften Prinzen von Calderon Glaubenswunder thut, als eine gewisse Manier frommer Frauen, bei jeder Gelegenheit den Namen Jesu auf der Zunge zu führen. Die häufigen und langen Monologe verrathen Unbeholfenheit in der Kunst des Fortschreitenlassens der Handlung.

3. **Ermordete Majestät, oder: Carolus Stuardus, König von Großbritannien**, Trauerspiel in fünf Akten. — Mag man den poetischen Werth dieser Dichtung, worin Karl I. von England auf der Bühne geköpft wird und die Geister früher ermordeter Fürsten lange Berathschlagungen über die Politik Englands halten, auch nicht hoch anschlagen; und ist es unverkennbar, daß Gryph nicht Kraft genug besaß, die historischen Charaktere eines Cromwell, Hugo Peter u. s. w., deren Thun und Treiben damals noch im frischen Andenken war, wie Gryph denn die Hinrichtung Karl's selbst erlebt hatte, nachzubilden: so darf man doch nicht übersehn, daß es zu den Stücken gehört, die in Deutschland schon frühzeitig ein historisches Schauspiel zu begründen suchten, und die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Geschichte solcher Länder hinlenkten, die wirklich eine Geschichte, und zwar eine großartige und lehrreiche besitzen. Durch die Gottschedischen Reaktionen wurden diese Anfänge leider wieder zerstört, und indem man die Franzosen nachahmte, warf man sich auf die betrübten Elemente der römischen

Geſchichte, nahm die Fabeln des Livius für ächte Hiſtorien, und es entſtanden jene langweiligen Römerſtücke, die uns ein Jahrhundert lang gequält und beläſtigt haben, ja die zum Theil noch jetzt nicht ganz ausgeſchwitzt ſind. — Wie unendlich größer, als die älteſte römiſche, iſt die Geſchichte der neuern Staaten, und um wie Vieles näher ſtehn uns die Schickſale ihrer Bewohner! Hieraus laßt uns ſchöpfen, lernen und erkennen. (Das Taſchenbuch Urania von 1829 enthält eine Modernſirung des Gryphſchen Karl Stuart von Guſt. Schwab, in reimloſen Jamben, während die Urſchrift in Alexandrinern iſt.)

4. Großmüthiger Rechtsgelehrter, oder: Sterbender Aemilius Paulus Papinianus, Trauerſpiel in 5 Akten. — Ein trocknes Trauerſpiel für trockne Juriſten, und ſo traurig als jene betrübten Leute, welche blos für ihre Akten Sinn haben, in der Wirklichkeit nur ſein können. Die Würgereien und Grauſamkeiten, womit wir in jedem Gryph'ſchen Stücke bedient ſind, fehlen, nebſt etwas Chriſtenthum und dem ſüßen Namen Jeſu, auch in dieſem nicht. — Lange und gelehrte Noten erklären, wie bei allen hiſtoriſchen Schauſpielen unſers Dichters, das Faktiſche und Geographiſche. Man ſieht überall, es wird nicht für das Volk gedichtet, ſondern mehr auf die Studirten und Gebildeten Rückſicht genommen.

5. Beſtändige Mutter, oder: Die heilige Felicitas. Aus dem Lateiniſchen Nicolai Causini überſetztes Trauerſpiel. — Gryph pflegt ſeinen Stücken einen Inhalt im Allgemeinen, und dann den Inhalt der einzelnen Akte vorzuſetzen. Er lautet bei dieſem: »Felicitas, eine hochadelige Römerin, wird wegen der Bekenntniß Jeſu mit ſieben ihrer Kinder gefangen, dem Kaiſer (Mark Aurel) und Blutrichter vorgeſtellet, welche ſie umſonſt durch Verheißungen, Geſchenke, Streiche und allerhand Martet von Chriſto abzuwenden ſuchen. Sie aber ſiehet mit höchſter Beſtändigkeit den Tod ihrer ſieben Söhne an, und endet nach überwundenen ſo vielen Aengſten ihr Bekenntniß und Leben in dem Gefängniß, in dem 175. Jahre nach unſers Erlöſers Geburt. — Ihr Bekenntniß wird gerühmet von Gregorio dem Großen, Homil. III. in Evang., und von Petro Chryſologo, Sermon. CXXXIV.« — Es ſind manche gute Hymnen im Geiſte der älteſten chriſtlichen Kirche in dieſes Trauerſpiel, das nichts Anderes iſt und ſein will als eine verſifizirte Märtyrer-

geschichte, eingeschoben. Für die Darstellung war es wohl nie berechnet; wie z. B. hätte man es sonst im fünften Akt ansehn können, wie einer der Söhne, Januarius, mit Bleiriemen (sie sind in eine Note abgebildet) bis auf den Tod geschlagen', und zwei andere, Felix und Philipp, mit Prügeln getödtet, die drei Leichen aber der Mutter vorgeworfen werden!

c. Kardenio und Celinde, oder: Unglücklich Verliebte, Trauerspiel in 5 Akten. — Ein merkwürdiges, in seinen Grundzügen wahrhaft dichterisches, und oft benutztes Werk, über dessen Entstehung ich zuvörderst des Dichters eigene Worte nachholen will: »Als ich von Straßburg zurück in die Niederlande gelanget, und zu Amsterdam bequeme Winde nach Deutschland erwartet, hat eine sehr werthe Gesellschaft etlicher, auch hoher Standes-Freunde, mit welchen ich theils vor wenig Jahren zu Leyden, theils auf unterschiedenen Reisen in Kundschaft gerathen, mich zu einem Bankett, welches sie mir zu Ehren angestellet, gebeten. Als bei selbem, nach allerhand zugelassenen Kurzweilen, man endlich auf Erzählung unterschiedener Zufälle gerathen, und damit einen ziemlichen Theil der Nacht verzehret, hab' ich mich entschlossen, Abschied zu nehmen und in mein damaliges Wirthshaus zu eilen. Wohlgedachte meine Liebesten wollten, was ich auch bitten oder einwenden möchte, nicht unterlassen, mich bis nach Hause durch die so weite Stadt zu begleiten, und geriethen, sobald sie auf die Gassen gekommen, wieder auf ihr voriges Geschichtgespräch, darauf mir auf ihr Anhalten Anlaß gegeben, die Geschichte dieser zwei unglücklich Verliebten zu erzählen. Die Einsamkeit der Nacht, die langen Wege, der Gang über den einen Kirchhof, und andere Umstände machten sie ebenso begierig aufzumerken, als fremd ihnen dieses des Kardenio Begebniß, welches man mir in Italien als eine wahrhafte Geschichte mitgetheilet, vorgekommen; so daß sie, nachdem ich mein Reden beendet, von mir begehren wollten, ihnen den ganzen Verlauf schriftlich mitzutheilen. Ich, der nach vielem Abschlagen mich überreden lassen, Freunden zu Gefallen eine Thorheit zu begehn, habe endlich versprochen, ihnen wie in anderen Begnügungen also auch mit dieser nicht zu entfallen, bin aber doch bald anderer Meinung worden, und habe statt einer begehrten Geschichtbeschreibung gegenwärtiges Trauerspiel aufgesetzet.« — Also eine italienische Volksnovelle, deren Grund und Boden Bologna gewesen, dient dem Gryph'schen

Trauerſpiele zur Unterlage. Sie ſtützt ſich auf den alten Aberglauben, daß das einem Todten in der Stunde der Mitternacht ausgeſchnittene, zu Aſche verbrannte und als Pulver eingegebene Herz, ewige Liebe einflößen und vor zeitlicher Untreue bewahren müſſe. Hieran knüpft ſich, da alle durch Trug und Geſpenſtermacht hervorgezauberte Liebe ihren Untergang in ſich ſelbſt trägt, unmittelbar ein tragiſches Verhängniß, indem die durch ein ſolches Mittel ineinander verliebt Gewordenen an und für ſich ſchon dem böſen Dämon verfallen ſind, der ſie, von Stufe zu Stufe, zu größeren Sünden, und dann zum Verderben führt. Gryph, der mehr einem dichtenden Geiſtlichen, als einem geiſtlichen Dichter glich, und der beinah allen ſeinen Stücken einen religiöſen und chriſtlichen Ausgang zu geben ſuchte, konnte ſich auch bei Kardenio und Celinde nicht entſchließen, ſeine unglücklich Verliebten ihrem verhängnißvollen Ende tragiſch entgegenzuführen: im 5. Akte weicht der Dämon von Beiden, ſie ſind nur deßhalb in Verſuchung gerathen, um zur Einſicht über die Nichtigkeit irdiſcher Freuden zu gelangen, und geloben, ihr Leben fortan in der Betrachtung der Wunder Gottes und in klöſterlicher Zurückgezogenheit zu beſchließen. Es konnte nicht fehlen, daß dieſe ſchöne Sage auch von andern Dichtern dramatiſirt werden würde. Dieß iſt neuerdings von Achim von Arnim, Apel und Immermann geſchehn, hin und wieder mit Ausdehnungen und Zuſätzen, zum Theil auch mit Entſtellungen. Apel hat an die urſprüngliche Geſchichte noch eine zweite Sage angeknüpft: daß nämlich ein Mädchen durch Zaubermittel vermittelſt einer abgeſchnittenen Locke die Geſtalt eines andern annehmen könne, und hat beide in die ſchönſte, und in eine erſchütternd-grauſige Uebereinſtimmung gebracht. —

Mehr Talent als zum Tragiſchen verrieth A. Gryphius zum Komiſchen. Wir beſitzen von ihm:

1. Horribilicribrifax,*) Scherzſpiel in 5 Akten. — Was im

*) Auf der Seite, womit der erſte Aufzug beginnt, ſteht noch als Separattitel: „Wählende Liebhaber", der beſſer gewählt iſt, da der Don Horribilikribrifax nicht alleinige Hauptperſon des Stücks iſt. — Ueber die Wahl der Luſtſpieltitel hat uns ſchon ein alter Aeſthetiker folgendermaaßen belehrt:

„Die Wahl des Titels hängt bei jeder Schauſpielgattung ganz von der Willkür des Dichters ab, und hat gemeiniglich deſto mehr Werth, je weniger er ſagt und von dem Inhalte oder Ausgange

Horribilikribrifax aus dem Miles Gloriosus des Plautus *) der Idee nach entnommen ist, verhindert nicht, daß er in der Ausführung ein wackeres, an komischen Zügen reiches, durch Charaktermannichfaltigkeit ausgezeichnetes, von satirischer Laune überwallendes, und von Anfang bis zu Ende gleichmäßig unterhaltendes Originallustspiel sei, ein Lustspiel, das vielleicht noch auf dem heutigen Theater reüssiren würde, wenn es von einigen Flecken der Zeit gereinigt wäre. Von Gryph's Erfindung ist's, zwei soldatische Windbeutel nebeneinandergestellt zu haben, die sich auf eine etwas verschiedene Art, der Eine mehr französirend und der Andere italienernd, an Lügen und Prahlereien zu überbieten suchen. Der Kollege des Don Horribilikribrifax Donnerkeil heißt Don Daradiridatumtaridos Windbrecher, woraus man sieht, daß Gryph dasselbe Talent, Charakternamen von komischer Länge zu erfinden, das man an Kotzebue's Kleinstädtern rühmt, außer Aristophanes schon unlängst besessen hat. — Unter den vielen Aufschneidereien, welche die beiden militärischen Renommisten zum Besten geben, fällt eine Jagdlüge vorzüglich auf, die der Page von seinem Herrn erzählt. So frechkomisch ist wohl noch nie gelogen worden. Es heißt:

„Page. Der König von Persien hatte die Ehre, meinen Kapitain neben sich auf die Jagd zu führen. Das Wild wurde angetroffen, die Jäger eileten so hier als da zusammen, der Perse ebet traf auf einen sehr großen Hirschen. Mein Herr verfolgte denselben neben dem Könige. Doch umsonst, weil er zu hurtig auf den Füßen, und die Pferde allbereits zu müde. — Als der Perse etliche Pfeile

---

des Stücks im Voraus verräth. Oft benennt der Verfasser sein Lustspiel, nach der gewöhnlichsten Benennungsart der Trauerspiele und Opern, mit dem Namen der Hauptperson; oft entlehnt er den Titel von einer einzelnen, vorzüglich wesentlichen Scene; oft von der Katastrophe; oft von der Intrigue, der Entwicklung, dem Hauptcharakter, dem Ort der Scene, der Moral des Stücks, der Zeit der Handlung u. s. w. Oft haben auch Lustspiele eine zweifache Aufschrift, wovon dann der eine der Name der Hauptperson, und der andre Anzeige des Hauptinhaltes zu sein pflegt." Vgl. Eschenburg in seinem Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, Berlin und Stettin 1789, S. 233.

*) Daß Gryph diesen im Sinne gehabt, ergibt sich schon daraus, daß er seinen Horribilikribrifax im dritten Akt einen Pyrgopolynices (so heißt der Aufschneider bei Plautus) schelten läßt.

vergebens abgehn laſſen, ergrimmte der Kapitain, daß er das Jägerhorn von ſeinem Halſe riß, und mit demſelben nach dem Hirſchen warf.

Kamilla. Damit wird er ihm zweifelsohn das Gehörnichte in Stücken zerſchmiſſen haben.

Page. Gefehlt, Jungfrau Kamilla! Denn das Horn flog juſt dem Hirſch zum Hintern hinein, und weil das Wild im vollen Farzen war, gab es ſo ein wunderlich Getöne, daß alle Hunde herzugelaufen kamen und die Hirſche anhielten. Alſo ward das Wild gefället."

Sempronius, ein alter verderbener Dorfſchulmeiſter von großer Einbildung, iſt eine drollige und neue Figur, weniger wegen ſeiner lateiniſchen Späße, ſondern weil er bei jedem Citat immer Autor und Kapitel mit anführt. Bei der Darſtellung könnte meines Dünkens eine ſolche Parentheſen-Gelehrſamkeit höchſt komiſch geſprochen werden. Zum Exempel, wenn er ſagt:

„Omnes homines summa ope niti decet, ne vitam silentio transigant veluti pecora. Salust. de Conjuratione Catilinä. Multa dies variusque labor mutabilis ävi retulit in melius. Virgil. lib. 9. Amo, Amavi, Amavisti, Amavit, Amo, der Fuchs ändert die Haare, nicht das Gemüthe, saget das deutsche Sprichwort. Unter dieser grauen Aſche meines Kopfes, sub hisce canis, liegen noch viel glühende Kohlen der Liebe verborgen, ignes suppositi cineri doloso. Horatius."

Ganz im Geiſte des römiſchen Luſtſpiels iſt die alte Kupplerin Cyrilla gehalten: ihre Gebete, Bannformeln, Grundſätze und Streiche, ihre Ueberſetzungen des mißverſtandenen Lateins des Schulmeiſters in ein ſeinen Worten gleichklingendes Deutſch, und ein konfiszirtes Aeußere lenken unſere Aufmerkſamkeit auf dieſe Perſonnage in beſonderem Grade hin. Aber nicht nur Pöbel, auch edle Menſchen treten in dieſer Komödie auf, und es entſteht ein gegenſeitiges Durchdringen von Licht und Schatten, welches eine angenehme Wirkung hervorbringt. Ein ſittlicher Schluß, mit den munterſten Hochzeitpoſſen ausſtaffirt, vergnügt und befriedigt mit Allem, was vorgefallen.

2. Absurda Comica, oder: Peter Squenz, Schimpfſpiel. — Eine Bearbeitung des Zwiſchenſpiels Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum von Shakſpeare. Das Geſchichtliche über das Entſtehen dieſes Stücks berichtet Tieck (Altdeutſches Theater II., XV): »Während der puritaniſchen Revolution, als alle Theater in London geſchloſſen und die Schauſpieler zerſtreut waren, fiel es dieſen,

die in großer Dürftigkeit lebten, zuweilen ein, heimlich in der Stadt, oder auf den Gütern des Adels, Schauspiele, so gut sie konnten, aufzuführen. Oft fehlte es an Personal, und so lag die Erfindung nahe, Episoden aus alten Stücken, die ehemals gefallen hatten, vom Schauspiel zu trennen, und diese ihren Gönnern vorzustellen. Man ließ auch einige dieser Schwänke, denn das waren sie in ihrer Einzelnheit wieder geworden, unter dem Titel Drolls drucken, wie z. B. Acteon and Dian, 1656 by R. Cox. Dieser Cox war ein vortrefflicher komischer Schauspieler, der die Hauptrollen dieser kleinen Lustspiele darstellte und selbst der Umarbeiter der Stücke war. Ein solches Droll hatte man aus der lustigen Episode von Shakspeare's Sommernacht, unter dem Titel Bottom the Weaver gemacht. Cox hat noch die Feenkönigin und ihre Liebe zu Zettel beibehalten. Ein solcher Scherz kam nach Deutschland, und ein Gelehrter, Daniel Schwenter, arbeitete ihn für ein deutsches Theater in Altdorf um; diese Arbeit sah Gryphius, verbesserte sie und vermehrte sie mit neuen Personen, wie er in seinem Vorberichte sagt. Der Deutsche hat die Titania wieder unterdrückt, einen Pickelhering aus dem Zettel gemacht, Vieles hinzugefügt, um den Spaß zu erweitern, und Manches nach Shakspeare, den er nicht kannte, wörtlich beibehalten. Man begreift nicht recht, wie ein so einzelner Scherz, aus seinem Zusammenhang gerissen, der ihn erklärt und poetisch adelt, in einem fremden Lande, welches dieses Theater nicht hatte, die Anspielungen und Parodien also nicht verstand, nur irgend wirken konnte. Man sieht daher auch, wie der Deutsche den Engländer in Allem überbietet, den Scherz dehnt und einen Meistersänger hinzugefügt hat, um nur einen wirklichen Gegenstand für seine Satire zu haben. Im Comödienzettul des zweiten Aktes, wo einige alte Stücke genannt werden, soll der Junius unus wohl Frischlin's Julius redivivus sein. Es ist immer merkwürdig zu sehn, wie derselbe Gedanke von einem Shakspeare, oder A. Gryphius behandelt wird; durch die Nachahmung des Engländers erhält dieses Lustspiel einen ganz verschiedenen Charakter vom Horribilikribrifax, in welchem dem Dichter die italienischen Karrikaturen vorschwebten.« — Ich kann diesem Urtheil unmöglich beipflichten. Die größere Ausdehnung, welche das Gryphische Stück im Vergleich mit dem Shakspeare'schen Intermezzo hat, rühret nicht von der Sucht des Dichters her, seinen Gegenstand

zu vergröbern und in die Länge zu ziehn, ſondern iſt in der erſten Anlage nothwendig begründet. Bei Shakſpeare ſind ſchon vier Akte vergangen, eh das ſatyriſche Drama der athenienſiſchen Handwerker beginnt; er mußte ſich deßhalb im letzten, ſowohl der Oekonomie wegen, als auch deßhalb kurz faſſen, weil das Intermezzo in der That nur ein willkürlich angebrachtes Spiel ſeiner Laune war, dann aber auch, weil ſchon in den früheren vier Akten manche Vorbereitungen und Einleitungen zu demſelben beſprochen worden. Dieſe Rückſichten fielen bei Gryph weg. Daß dieſer eine perſonelle Satire im Auge hatte, iſt wahr. Wenn wir ihm aber Dank wiſſen müſſen, daß er die Geißel des Spottes gegen die Meiſterſängerei, die ſeit Hans Sachs in die gemeinſte und ſchnödeſte Bankelſängerei ausgeartet war, ſo kräftig als möglich ſchwang, wer will uns denn verwehren, anzunehmen, daß Sh. eine ähnliche Perſiflage gegen beſtimmte Individuen im Auge hatte? Aus dem Katalog von Schauſpielen, die er anführt, dürften wir dieſes ſchließen, wie noch aus anderen Umſtänden, die ſich bei'm Leſen ſeines herrlichen Drama's jedem kritiſchen Auge darbieten. Auch läßt ſich gar wohl einſehn, wie das Gryph'ſche Stück in Deutſchland ſo gut gefallen konnte, vielfach dargeſtellt und belacht wurde: denn der Spaß iſt bei Gryph ein ächt deutſcher geworden, jede Satire bezieht ſich auf Gegenſtände, die in unſerm Lande bekannt waren, nichts Fremdes und keine Anſpielung auf fremde Erzeugniſſe der Literatur haben ſich eingemiſcht. Vielleicht mußte in Deutſchland der Scherz ſchon aus dem Grunde derber werden, weil unſer Theater zur Zeit Gryph's eine ſtärkere Zurechtweiſung verdiente, als das engliſche in den Tagen Shakſpeare's, der bereits treffliche Vorgänger beſaß. Bei Gryph iſt nichts ausländiſch als die Namen der zuſehenden Perſonen (Theodorus, Serenus, Kaſſandra, Violandra und Eubulus). Selbſt in der Zeit, worin das Stück geſpielt wird, liegt etwas Vaterländiſches. Es wird nämlich geſagt, die anweſenden hohen Herrſchaften ſeien zuſammengekommen, um ſich nach gehaltenem Reichstage zu erluſtigen. Und ſind die Scherze, die er hinzufügt, nicht allerliebſt? Bei Gryph iſt auch der Brunnen perſonifizirt, und der ihn darſtellt, ſpritzt in einem Verſe Waſſer mit dem Munde in die Höhe, und in dem andern ahmt er das (ſogar in Noten geſetzte) Plätſchern und Murmeln der Fluth nach. Ferner finde ich den langen Sermon des Peter Squenz über ſeine Kenntniſſe ſo

vortrefflich als komisch. Es wäre eine artige Arbeit, wenn Jemand das Gryph'sche Schauspiel herausgeben und kommentiren, und dazu alle bezüglichen Stellen aus dem Sommernachtstraum abdrucken lassen wollte, um Jedem eine Vergleichung anheimzustellen.

3. Der schwärmende Schäfer, satirisches Lustspiel. — Als Einleitung zu dieser Uebersetzung einer Corneille'schen Satire wollen wir Gryph's eigene Worte an die Leser hören: »Wie die Welt jederzeit voll Thorheit gewesen, also hat es auch den Zeiten an artigen Gemüthern niemals gemangelt, welche derselben Eitelkeit auf unterschiedene Weisen und nach Antrieb ihres hurtigen Geistes entdecket und vernichtet. Ich will nicht reden von denen, die Keysersberger in sein Narrenschiff vor langen Zeiten eingenommen, oder von anderen, welchen Sebastianus Brand zu ihrer Abreise behülflich sein wollen. Nur muß ich bei dieser Gelegenheit derjenigen erwähnen, welche ihr höchstes Belieben an erdichteten Erzählungen der irrenden Ritter und Schäfereien tragen, sogar, daß sie auch in Ernst alle ihre Worte und Thaten darnach einzurichten sich angelegen sein lassen. Das Geringste ist, daß man ihre Abbildungen in Hirtenkleidern hin und wieder schauet, die Namen gehen bereits unter uns im Schwange, und zuweilen beginnt sich das Leben den Namen zu vergleichen. Wie nun die vermeinten Ritter ihren hurtigen Kehraus bekommen in dem ausbundigen spanischen Buche, in welchem Leben und Thaten des Don Quixote lächerlich genug abgebildet: also hat vor etlichen Jahren Johann de la Lande den Liebhabern der Schäfereien zu Gefallen den Berger extravagant nach dem Leben seinen Franzosen dargestellt, zugleich auch in lesenswürdigen Anmerkungen die Fehltritte, die beiderart Schreiber begangen, ausführlich erwiesen, und endlich im dem dritten Theil den Nutz- und Mißbrauch von dergleichen Büchern dargethan, und hiermit, unangesehn er seinen Namen nicht melden wollen, nicht geringes Lob verdient. Aus diesem Werk hat der berühmte Corneille gleichsam einen Auszug gemacht, und den Berger extravagant, wiewohl nicht sonder allerhand Zusätze und Verbesserungen, auf den französischen Schauplatz geführt, welchen mir von einer durchlauchtigsten Person unserm Vaterlande mitzutheilen gnädigst anbefohlen. Ich, der anderwärts zu dergleichen Uebersetzungen wenig Belieben trage (angesehn sie mir nicht minder Zeit hinwegnehmen und mehr Mühe bringen, als wenn ich Etwas aus eigener Erfindung aufsetzte) habe dennoch schuldigster

Maaßen gehorchen wollen«. — Das Wort »Abhandlung« für Akt iſt in »Aufzug« geändert, und die Eintheilung in »Eingänge« (Scenen) weggelaſſen.

4. Säugamme, oder: Untreues Hausgeſinde, Luſtſpiel in 5 Akten. — Empört über die Sittenloſigkeit der Jugend (erzählt Gryph in der lateiniſch geſchriebenen Vorrede), gab ich dieſes Luſtſpiel heraus, eine Jugendarbeit, und einem Italiener, Hieronymus Razzi, nachgebildet. — Dieſer Entſtehungsgeſchichte nach zu urtheilen, ſollte man auf abgedroſchene Moralien ſchließen können, was aber nicht der Fall iſt. Der Dichter läßt die Handlung ſtill für ſich ſprechen, und den Leſer aus einer Entführungsgeſchichte, die ein florentiniſcher Student vornimmt, den Schluß ziehn, daß dergleichen leichtſinnige Streiche in's Elend führen können; wie hier, wo Jemand in Verſuchung geräth, aus Unbekanntſchaft mit den Verhältniſſen eines Mädchens Blutſchande zu treiben. Die Komik iſt dünn aufgetragen, die Proſa aber ziemlich gediegen.

Auch ein paar Singſpiele finden wir bei Gryph. Sie heißen:

1. Majuma, Freudenſpiel. Auf dem Schauplatz geſangsweiſe vorgeſtellet, im Maimond 1653. — Majumä waren, wie Faunalia, Floralia, Majalia, bei den Alten Land- und Blumenfeſte, zur Aufmunterung und Erheiterung der Gemüther veranſtaltet. Ein ſolches heiteres Blumenfeſt will auch unſer Dichter veranſtalten, und zwar zu Ehren Ferdinand's IV., von deſſen Regierung er Frieden und Segen für das durch vieljährige Kriege zerrüttete Deutſchland erfleht. Es geht dieſem Feſtſpiel wie faſt allen ähnlichen Gelegenheitsgedichten der früheren Zeit: gezierte und aufgeſtutzte Dialoge zwiſchen Göttern und Nymphen ſollen Poeſie, und Anſpielungen auf die verwickelten politiſchen Verhältniſſe der damaligen Jahre das irdiſche Salz in jener olympiſchen Götterſuppe ſein. Man findet jetzt Beides ſchmacklos.

2. Verliebtes Geſpenſt, Geſangſpiel, und: Die geliebte Dornroſe, Scherzſpiel. — Beide Stücke wurden am 10. Okt. 1660. zur Feier der Vermählung des Herzogs Georg von Schleſien mit der baieriſchen Herzogin Charlotte, zuſammen aufgeführt und endeten mit einem Jubelreihen zu Ehren des Fürſtenpaars:

Charlotte leb', o leb',
Der milde Himmel geb'
Was Eur Geſchlecht erheb',

Und kröne die verliebten Sorgen
Mit viel Charlotten und Georgen.

Das ländliche Zwischenspiel »Die geliebte Dornrose« bleibt deßhalb interessant, weil es, im schlesischen Dialekt geschrieben, eines der früheren in einer Provinzialsprache gedichteten Lustspiele ist. — Es ist möglich, daß Calderon's »Liebhaber als Gespenst« unserm Dichter bei dem ersten Stücke vor Augen geschwebt hat.

Wir besitzen außerdem von Gryphius noch ein Lust- und Gesangspiel Piastus, und eine Uebersetzung der Gibeoniter aus dem Holländischen.

Andreas Gryphius besaß einen Sohn, Christian Gr., welcher ebenfalls in der deutschen Literaturgeschichte genannt wird. Er war am 29. Sept 1649 zu Fraustadt in Schlesien geb. und st. am 6. März 1706 als Rektor und Prof. am Magdalenengymnasium, wie auch Bibliothekar der Magdalenenkirche. Wenn es sich oft trifft, daß berühmte Väter schwache Söhne haben oder vielmehr, daß die Schwäche der Söhne gegen den Glanz der Aeltern um so greller hervorsticht, so macht auch Christian Gr. von dieser Regel keine Ausnahme. Er hat zwei Bände »Poetische Wälder« (zweite Aufl. Fft. u. Lpz. bei Bauch 1707) geschrieben, die nichts als wässerige geistliche Lieder, salbungslose Morgen- und Abendgebete, unmusikalische »musikalische Andachten«, und viele lobhudelnde Hochzeitgedichte enthalten. Recht albern hat er sich in der Vorrede darüber rechtfertigt, daß er meist Poesien frommen Inhalts geschrieben, indem er sagt: »Meine geistlichen, sonderlich Buß- und Abendmahls-Gedichte, möchten Manchem, der lieber etwas Verliebtes lieset, nicht gefallen; wie ich aber davor halte, daß beides meinem Amte und nunmehr auf fünfzig Jahr losgehenden Alter die Galanterien wenig anstehen, als hoffe ich, es werde mir erlaubt sein, daß ich die Gemüthskräfte, welche andre auf ihre Lysillen, Julien, Sylvien, und dergleichen oft aus ihrem Gehirn entsprossene Schönheiten angewendet, der Ehre meines GOTTES gewidmet, und habe ich deßhalb viel vornehme Dichter, welche im vergangenen und itzigen Jahrhundert geblühet, allemal hochgehalten, weil selbige die lateinische Poesie nicht allein von dergleichen Phantasien gereiniget, sondern auch mit sonderbarem Nachdruck der ewigen Weisheit geheiliget, und augenscheinlich dargethan, daß die Gluth der Andacht ebenso

fähig ſei, einen guten Poeten zu machen, als etwa die geile Flamme der üppigen Venus.« In beiden Bänden ſeiner Gedichte befindet ſich jedesmal ein großer Abſchnitt, überſchrieben »Dramatiſche Gedichte,« und mit der nähern Bezeichnung: »Unterſchiedene aus lateiniſchen und deutſchen dramatiſchen Vorſtellungen und Actibus gezogene Oden und Gedichte.« Meiſt Moralien und kleine Gelegenheitspoeſieen, zu irgend einem erbaulichen Zwecke bei einer kirchlichen Veranlaſſung, oder zur Beſſerung der Schuljugend geſchrieben. Albernes Gewäſche iſt nicht leicht aufzutreiben. Ich will blos die Einleitung zu einem der größeren kopiren. Bd. 2 S. 392., wird eines lat. Stückes »von den Duellen« gedacht und dazu folgender Eingang geſprochen:

K a i n.

Iſt Jemand, welcher ſich an Blut und Mord ergötzt,
Und auf die Eitelkeit das größte Datum ſetzt;
Iſt wer, den nur ein Wort kann in den Harniſch jagen,
Und der von Jugend auf das Balgen und das Schlagen
Vor Fried und Ruh erwählt? der komm und ſchau mich an
Und lerne, was der Zorn und was die Rachgier kann.
Ich Mörder! habe mich an meinem armen Bruder
Ganz ungeſcheut gemacht, und führe nun das Ruder
Bei der verwegnen Schaar, die Wein und Zorn erhitzt;
Wenn ſie ganz auſſer ſich berauſcht zu Pferde ſitzt,
Und Kugeln wechſeln will, wenn ſich die Schwäger ſchlagen,
Und wenn die Söhne ſelbſt es mit den Vätern wagen;
Ich Mörder! muntre ſie zu ſolchen Thaten auf,
Bei mir iſt Menſchenfleiſch in einem guten Kauf:
Was nach der Liebe ſchmekt, das muß Pedantiſch heiſſen,
Wer ſich hergegen weiß beherzt herum zu ſchmeiſſen,
Der iſt ein Cavallier, ein braver Ritters-Mann,
Und hat, wie mich bedünkt, der Sachen recht gethan.
Kommt denn, ihr Balger, kommt! kommt brave Duellanten;
Kommt, des Beelzebubs, des Belial Geſandten;
Komm, Satans Schlangenbrut! kommt Haß und Raſerei!
Komm Ehrgeiz! ſtelle dich in die verdammte Reih,
Komm angeflammter Zorn, laß deine Kräfte ſpüren,
Wir wollen ſonderlich des Adels Kern verführen. —
Stimmt jemand nicht mit uns und unſern Sätzen ein,
Der muß ein ſchnöder Tropf und ein et contra ſeyn. —

A b e l.

O! tolles Gaukelwerk! das ſo viel edle Seelen
In das verfluchte Reich der düſtern Mörder-Hölen

Und Satans Tiefen stürzt. Wie, Cain magst du noch
So toll und rasend seyn? Erweg, o, Bruder doch,
Ob du nicht Blut genug bei meinem Fall gesossen?
Ob dich der Donner-Strai des Höchsten nicht getroffen?
Als die Verzweifelung noch dein Gefährte war,
Als Schrecken, Ungeduld und äußerste Gefahr
Dich Fuß vor Fuß verfolgt, bis du mit höchstem Rasen
Den abgekränkten Geist wahnsinnig ausgeblasen.
Wie? führst du noch das Heer der tollen Fechter an?
Ist der nach deinem Satz kein wahrer Ehrmann,
Der nicht auf jedes Wort den kühnen Degen zückt,
Und selbst den besten Freund, wenn ihn der Trunk berückt,
Um ein verlogtes Glas, um einer Dirnen Kuß,
Um einen kahlen Hund, voll Eifer und Verdruß,
Bald aus dem Sattel hebt? Ach! Cain, denk zurücke,
Und mehre deine Pein, dein grimmiges Geschicke
Durch diese Streiche nicht. Ihr aber, Gottes Heer,
Schmeißt der verfluchten Schaar das blutige Gewehr
Aus der verwegnen Faust. Komm, angenehme Liebe;
Komm, o Bescheidenheit! mit deinem Himmeltriebe,
Kommt Sanftmuth und Geduld! Reißt Babels Mauern ein;
So wird in aller Welt so Fried als Segen sein,
Und, wie der Seher schreibt, bei Satans sanften Heerden,
Blei, Eisen, Spieß und Schwerdt zu Pflug und Egg werden. u. s. w.

Siegfried August Mahlmann.

Als Lyriker hat M. einige Dichtungen geliefert, worin bald der heitere Ton des Gesellschaftliedes, bald der tiefere der Elegie richtig getroffen ist. Eine ihm beiwohnende satirische Ader ist in einzelnen Poesien auf freundliche Weise zum Ausbruch gekommen. Sein Herodes vor Bethlehem, oder der triumphirende Viertelsmeister (Lpz. 4. Aufl. 1818), eine Parodie der Kotzebue'schen Hussiten, ist Muster in diesem Genre. Im J. 1806 gab er sein »Marionettentheater« heraus. Im dramat. Fache besitzen wir ferner von ihm ein »Festspiel zur Säkularfeier von Weißens (Weiße's) Geburtstag«, das in Leipzig im J. 1826 zu Ehren des bekannten Jugendschriftstellers aufgeführt wurde. Das darin enthaltene Lied »Ich kenn' ein wunderschönes Land« könnte sächsisches Nationallied werden, und darf den bekannten Volksgesängen: Norge die Skaal (Norwegen auf dein Wohl), Vive Henry quatre, God save the

King, Heil dir im Siegerkranz, Gott erhalte Franz den Kaiser u. ſ. w. zur Seite geſtellt werden. — Mahlmann war zu Leipzig am 13. Mai 1771 geb. und ſt. daſelbſt als ſächſiſcher Hofrath am 16. Dez. 1826.

Ludwig Uhland.

Uhland ward am 26. April 1787 zu Tübingen geb., lebte zu Stuttgart als Doktor der Rechte und Advokat, und befindet ſich jetzt als außerord. Prof. der deutſchen Literatur zu Tübingen. Seit 1819 war er Abgeordneter bei den Würtemb. Ständen. Als Anonymus nannte er ſich: Spindelmann der Rezenſent. Wenige Dichter beſitzen die Liebe und Achtung ihres Volks in einem ſo hohen Grade wie Uhland, die Kritik hat ihm nie etwas angehabt, die Jugend vergöttert ihn, ſeine Lieder und Romanzen leben auf der Lippe jedes Gebildeten. Als lyriſcher Gemüthsdichter darf ihm der Platz neben Göthe nicht ſtreitig gemacht werden, und während er in zahlreichen Romanzen den Genius des deutſchen Volkes glücklich auffaßte, errang er ſich gleicherzeit als Dramatiker eine ehrenvolle Stelle. Die nächſte Veranlaſſung zu Uhland's Schauſpielen lag wohl im patriotiſchen Sinn des Dichters, der ihn zur Ergreifung einer Gattung der Poeſie antrieb, wodurch er in Stand geſetzt wurde, ſeine Ideen von Vaterland und Freiheit anſchaulich zu entwickeln; und daß ein ſo volksthümlicher Geiſt ſich nur Gegenſtände aus der Geſchichte der deutſchen Heimath wählen würde, war vorauszuſehen.

Uhland's Trauerſpiel: Ernſt, Herzog von Schwaben (Heidelberg 1819) iſt, im Ganzen genommen, ein ehrenwerthes kräftiges Stück, worin die Idee deutſcher Treue, die unter keiner Bedingung am Freunde zum Verräther werden, und lieber den blutigen Untergang wählen als den Freund aufgeben will, trefflich veranſchaulicht iſt, und das unſtreitig zu den erfreulichſten Erſcheinungen der neuern deutſchen Literatur mitgezählt werden könnte, wenn es größeres Feuer des Dialogs, mehr Wechſel der Empfindung, und eine beweglicher fortſchreitende Handlung beſäße. Eine wie ungewöhnliche Mannigfaltigkeit der Erfindungsgabe Uhland in ſeinen Balladen auch zeigt, — in ſeinen Dramen verräth er nicht

ſelten Mangel an Phantaſieſchwung, und in dieſem Mangel liegt wahrſcheinlich der Grund, warum, trotz aller Vorzüge, ſeine dramatiſchen Dichtungen in Deutſchland nicht haben beliebt werden wollen.

Im Ernſt macht ſich das Ringen deutſcher Seelen nach Freiheit durch alle Scenen in tiefempfundenen Worten Luft. Es liegt ein Tiefſinn in dieſen Reden, der ſelbſt knechtiſche Seelen zur Beſinnung bringen muß, und eine ewige Wahrheit lodert mit Feuerzügen aus dem Spruche Werner's (IV, 2):

Der Dienſt der Freiheit iſt ein ſtrenger Dienſt,
Er trägt nicht Gold, er trägt nicht Fürſtengunſt,
Er bringt Verbannung, Hunger, Schmach und Tod.
Und doch iſt dieſer Dienſt der höchſte Dienſt,
Ihm haben unſre Väter ſich geweiht,
Ihm hab' auch ich mein Leben angeliebt,
Er hat mich viel gemühet, nie gereut.

Iſt das Verhältniß der Freundſchaft zwiſchen Ernſt und Werner auf beiden Seiten gleich edel gehalten, ſo muß um ſo mehr bedauert werden, daß letzterer, an deſſen kräftiger Sinnesweiſe wir uns das ganze Stück hindurch erlaben, im Sterbemoment unedel ſpricht — denn, um humoriſtiſch zu ſein, iſt das, was er in der 1. Scene des 5. Akts ſagt, doch wohl zu wenig. Giſela, die Kaiſerin Mutter, iſt faſt wie ein Bild aus dem griechiſchen Alterthum aufgeſtellt, überall eine liebevolle, ernſte und weiſe Frau, deren leiſes Herzenswimmern über den Tod ihrer Kinder ſich feierlich und wehmüthig, wie der Klang einer Todtenglocke, in die Bruſt ſtiehlt. Ihr gegenüber ſteht Konrad in ſeltener Starrheit des Charakters, und die Liebe ſchlingt als Reminiscenz früher dageweſenen Glücks ihre Grabesblumen um das Haupt des frühgealterten Kaiſerjünglings. Adalbert von Falkenſtein erweckt etwas allzulaute Erinnerungen an Johannes Parricida im Tell.

Die dramatiſche Durchführung der vorgeſetzten Handlung verdient bald Lob bald Tadel. In dem Eingange erzählt Giſela (und durch ſie der Dichter dem Zuhörer) Dinge, die Konrad beſſer als ſie ſelbſt wiſſen mußte. Gegen dieſe mißlungene Expoſition heben ſich die Schlüſſe der einzelnen Akte meiſterlich heraus, alle endigen ächt dichteriſch, dabei nie mit erzwungener Emphaſe. Im zweiten Akt geht die Handlung wieder rückwärts, wie wahr, rührend, ja

ſelbſt majeſtätiſch das Schweigen der beiden Freunde in dem Anblick auf ihre Jugend auch iſt. — Um die Zeitwahrſcheinlichkeit hat ſich der Dichter vielleicht zu wenig bekümmert. Wenn auch zugegeben wird, daß die Handlung bald in Aachen, bald vor Baſel, und bald in Schwaben vor ſich gehen könne, ſo heißt es doch unſerer Phantaſie viel zutrauen, wenn wir ſehn müſſen, wie von Herzog Hermann, der im erſten Akt dem Krönungsfeſte zu Aachen beiwohnt, im vierten erzählt wird, er ſei unterdeß an der Spitze des Heeres nach Italien gezogen, ſei dort mit dem größten Theil ſeiner Krieger an der Peſt geſtorben, und ſende ſeinem Bruder Ernſt das Heeresbanner, welches Warin wirklich überbringt.

Uhland hat ſpäter einen ſchönen Proleg zum Herzog Ernſt gedichtet (Gedichte, 3. Aufl. S. 130), als derſelbe zur Feier der würtembergiſchen Konſtitution am 29. Oktober 1819 auf dem Theater zu Stuttgart aufgeführt wurde. »Gewiß hat nie ein Fürſt ein ungeheucheltereS Lob aus eines freiern Mannes Mund vernommen,« ſagt Schwab mit Beziehung auf dieſen Prolog, in einem trefflichen Aufſatz über Ludwig Uhland, der, begleitet von dem Bildniß des Dichters, in W. Menzel's Moosroſen für 1826 enthalten iſt, und ſich über Uhland's Verdienſte als Lyriker ausführlich und geiſtreich ausſpricht.

Der hiſtoriſche Verlauf der in dem Uhland'ſchen Schauſpiel: Ludwig der Baier (Berlin 1819) dramatiſirten Begebenheit iſt am bündigſten in den bekannten Schiller'ſchen Diſtichen ausgeſprochen. Sowohl in der Anlage als Ausführung ſteht das Stück hinter Herzog Ernſt weit zurück, der Mangel an Aufſchwung und Leidenſchaft wird noch fühlbarer als dort, und die Benutzung vieler Minutäten aus der alten Chronika hat den Dichter manchmal verführt, breit zu werden. In Allem zeigt ſich aber wieder deſſen edler vaterländiſcher Sinn, der beſonders in den Scenen vorherrſcht, wo Friedrich, die ſein Gewiſſen betäuben wollende Stimme des Legaten überhörend, von ſeines Bruders nächtlichen Planen vergebens erſchüttert, aus den Armen der erblindeten Gattin mit blutendem Herzen ſich losreißt und dahin eilt, wohin ſein gegebenes Wort ihn ruft. Ludwig, als ſorgſamer Regent für's Innere, tritt wohlthätig in einer Zeit auf, die nach verheerenden äußeren Kämpfen zerrüttet daniederliegt. Am mißlungenſten iſt der Scholaſtikus Albertus, — ein Mittelding zwiſchen Negromant und Fledermaus, und

im Ganzen Nichts, — als dunkler Pol der Handlung aufgeſtellt. — (Auch von Frhrn. v. Aretin — geſt. am 24. Dez. 1824 — beſitzt man ein Schauſpiel: Ludwig der Baier, Landshut 1820.)

In Uhland's Gedichten befinden ſich außerdem drei kleinere dramatiſche Dichtungen: 1) Schildeis, 2) Das Ständchen, 3) Normänniſcher Brauch, wovon die beiden erſteren, ob zwar Fragmente, manchen tiefen und kühnen Gedanken enthalten, und die dritte als ein Muſter, inwiefern man eine Romanze zu einem Dramolet umgeſtalten kann, gelten darf.

Reichsgraf von Törring zu Seefeld.

Joſeph Aug. Graf zu Törring, aus dem alten Geſchlechte der Törringer, das ſchon im 8. Jahrh. in Baiern blühte, wurde im J. 1754 geb., und ſtarb zu München am 9. April 1826, als k. baieriſcher Reichsrath, Staatsminiſter und Präſident des Staatsraths. Wir beſitzen von ihm: Agnes Bernauerin, Trauerſpiel (München 1780), und Kaspar der Thöringer, hiſt. Schauſp. (Klagenf. 1785). Beide haben auf dem Theater Epoche gemacht. Unter den älteren Ritterſtücken gehört namentlich der Agnes Bernauer einer der erſten Plätze, wenn wir ſeinen Werth mit den unzähligen Schauſpielen ähnlichen Inhalts in Parallele ſtellen. Großmuth, Edelſinn und Treue des Ritterweſens auf der einen, Kabale und Bosheit des Hoflebens auf der andern Seite, ſind, wenn gleich nicht mit dichteriſchen, doch mit natürlichen und wahren Farben geſchildert. Die Geſchichte der armen Baderstochter aus Augsburg, die von Herzog Albrecht zur ehlichen Gemahlin erkoren, dieſem von ſeinem Vater geraubt und durch verſchmitzte Räthe zum Tode des Hochverraths verurtheilt, von der Brücke zu Straubing in die Donau geworfen und ertränkt wurde, (12. Okt. 1435) iſt mit rührender Herzlichkeit erzählt. Die Liebe zwiſchen Albrecht und Agnes trägt das deutſche Weſen *). Kaspar der Thöringer iſt ein deutſcher

*) Aus allen Umſtänden läßt ſich vermuthen, daß Agnes des Herzogs Albrecht Gattin geweſen. In einer Stiftungsurkunde vom J. 1435 nannte er dieſelbe „Frawen Agneſen der Pernawerin", und in einer andern Urkunde vom J. 1447 nannte er ſie „Der Erwergen und Erſamen Frawen Agneſen der Pernawerin." Das Nämliche bezeugt auch ihr Grabſtein, welcher ſich in einer Kapelle in dem Pfarrgotteshauſe zu

Stamm- und Uncharakter; Alles, was er ſpricht, erinnert an den Großſinn, den wir uns ſo gern in das Leben des Mittelalters hineinphantaſiren. Dem Volk iſt einiger Antheil an der Handlung mitgegeben. Das Turnier, worauf Herzog Ernſt ſeinen Sohn beſchimpft, iſt nicht als Spektakelkoup, ſondern aus unvermeidlicher Nothwendigkeit eingewebt. Die Bosheit Vicedem's wird nicht Karrikatur. — Karl Klühne hat das Stück vor Zeiten für die Bühne eingerichtet und zum Benefice gegeben, d. i. nachdrucken laſſen. — »Agnes Bernauerin; für das Berliner Theater umgeändert von J. J. Engel, Berlin und Leipzig 1783.« — Von einem andern Gliede des Hauſes Törring werden einige nicht bekannt gewordene Stücke angeführt. G. Raßmann's Litterar. Handwörterbuch, Leipzig 1826 S. 351.

Franz Marius von Babo.

Babo wurde am 14. Jan. 1756 zu Ehrenbreitſtein geboren, und ſt. am 5. Jan. 1822 als Studiencenſurrath, Studiendirektor, Intendant und Kameralkommiſſar des deutſchen Theaters, wie auch Geheimer Rath zu München. Sein bekannteſtes Bühnenwerk iſt:

Otto von Wittelsbach, Trauerſpiel in fünf Akten, (für's Theater eingerichtet vom Ritter v. Heinsberg, Berlin 1783.)

Beurtheilen wir den Otto von Wittelsbach nach dem Effekt, den er auf der Bühne machte, oder aus dem Standpunkt der Theatergeſchichte, in welcher er während der ſgn. Sturm- und Drangperiode eine verdiente Celebrität beſaß, ſo dürfen wir dieſem Trauerſpiel ein bedeutendes Lob nicht verſagen. Es iſt in einer ſehr gediegenen und kräftigen Proſa geſchrieben, die Biederkeit und Treuherzigkeit der Ritter ſind nicht mit Spieß'ſchen oder Cramer'ſchen

St. Peter in der Altſtadt zu Straubing befindet. Ihr Haupt ruht auf einem Kiſſen, und iſt mit einem Schleier umhüllt, ihren Körper umgibt ein mit Hermelin ausgeſchlagener Mantel, und zu ihren Füßen befindet ſich ein Hund und eine Eidexe, als Sinnbilder der Treue und häuslichen Geſelligkeit. Im J. 1785 wurde auf churfürſtlichen Befehl der Grabſtein der Agnes B. vom Boden erhoben und an die Mauer gedachter Kapelle befeſtigt. An ihrer Begräbnißſtätte ſelbſt wurde ein einfacher Grabſtein mit der Inſchrift Agnes Bernauerin geſetzt.

Farben gemalt, es hat einzelne große Momente, und was das Beste ist, es gibt den Schauspielern zu dankbarer Auszeichnung vielfachen Anlaß. Die meisten ersten Helden der deutschen Bühne haben sich in der Rolle des Wittelsbachs versucht, und die Scene der Ermordung des Kaisers kann als ein Probierstein ächter Künstlergröße gelten. Im fünften Akt hat sich der Dichter nicht recht mehr zu helfen gewußt, um dem Stück einen anschaulichen Ausgang zu geben; deßwegen merkt man in diesem dem Darsteller des Otto auch immer eine gewisse ängstliche Unbeholfenheit an. — Betrachten wir den Otto von Wittelsbach als historisches Trauerspiel an und für sich, so kann es uns nicht entgehn, daß der Dichter, ein geborner Rheinländer, der aber in baierischen Staatsdiensten verstorben, alle Treue der Geschichte außer Acht gelassen hat, blos um seinen Wittelsbach rein zu waschen, und um dessen eigenen Ausruf: »Baiern! Baiern! ich will keinen Schandfleck in die Geschlechtstafel eurer Fürsten bringen!« selbst durch Entstellung der bekanntesten Thatsachen wahr zu machen. Es ist nämlich aus der Geschichte mehr als erwiesen, daß Kaiser Philipp von Schwaben ein edler und würdiger Fürst, dagegen Otto von Wittelsbach ein hämischer und zanksüchtiger Mensch war, und daß Philipp Recht hatte, ihm die Hand seiner Tochter zu versagen. Wer hieran noch zweifeln möchte, lese Friedrich v. Raumer's durch Gründlichkeit und Wahrheit gleich ausgezeichnete Geschichte der Hohenstaufen (Leipzig 1824) nach, wo es Th. III. S. 140 ff. über die That des Wittelsbachers heißt: »Der Bischof von Speier und der Truchseß Heinrich von Waldburg hatte den König (zu Bamberg) bis in sein Zimmer begleitet, das eine wunderschöne Aussicht darbot. Da klopfte es unerwartet, und Otto, Pfalzgraf von Wittelsbach, des Herzogs von Baiern Vetter, trat ohne weitere Anmeldung ein, so wie es ihm der, strengen Förmlichkeiten abholde, König bisher gestattet hatte. Doch fiel diesem der schlaue Blick des Pfalzgrafen und das bloße Schwert auf, und er sagte: Stecke dein Schwert in die Scheide, hier ist nicht der Ort, es zu gebrauchen. Der Pfalzgraf sprang wüthend vor, rief: Hier ist der Ort, deinen Verrath zu bestrafen, und hieb dem König in den Hals. Vergebens eilte der Truchseß Heinrich seinem Herrn zu Hülfe, auch er ward verwundet; Otto entfloh, und der König, nachdem er nur wenige Schritte vorwärts gethan hatte, sank in seinem Blute entseelt zu Boden. So wurde Philipp, der mildeste unter allen Hohen-

ſtaufen, meuchlings ermordet von einem Manne, deſſen Namen Kaiſer Friedrich erſt erhoben hatte; er ward ermordet in der Blüthe ſeiner Jahre, am Hochzeittage ſeiner Nichte, im Genuß einer überreichen Natur, im Augenblicke der Beſiegung oder Verſöhnung ſeiner meiſten Gegner!.... Ein Flecken in der deutſchen Geſchichte bleibt des Wittelsbacher's That, aber zum Troſte gereicht es, daß ſie nur von Einem ausging, und von ſehr Wenigen gefördert wurde, während das deutſche Volk und die deutſchen Fürſten, der König Otto und der Papſt, ohne Anſehen der Partei und des Standes, und ohne alle Rückſicht auf empfindſame Milderungsgründe, ſie allgemein als verrucht anerkannten und beſtraften. Dieß iſt geſchichtlich, wogegen nicht alle Zweifel über die Veranlaſſung und die Theilnehmer zu beſeitigen ſind. König Philipp, ſo wird erzählt, verſprach dem Pfalzgrafen ſeine Tochter zur Ehe, nahm aber ſpäter ſein Wort, unter dem Vorwande naher Verwandtſchaft, zurück. Hierauf bat Otto: der König möge ihn dem Herzoge Heinrich I. von Schleſien empfehlen, deſſen Tochter Gertrud er jetzt zu ehelichen wünſche, und erhielt von Philipp auch Briefe, welche er aber neugierig oder argwöhniſch öffnete, und ihren Inhalt vielmehr warnend oder abmahnend fand. Darüber ſtieg ſein Zorn bis zur Mordluſt. Es war aber Otto als ein jähzorniger, wilder Menſch bekannt, dem man nachſagte, er trage im Gürtel ſtets einen Strick, um jeden Uebertreter auch minder bedeutender Geſetze ſogleich aufknüpfen zu laſſen, und der einen Edeln, Namens Wolf, heimtückiſch erſchlagen hatte. Deßhalb nahm Philipp ſein Wort zurück; er mochte keinen Mörder zum Schwiegerſohne, ſeine Tochter keinen zum Manne haben... Der Mörder Otto von Wittelsbach irrte mittlerweile umher, gepeinigt von Gewiſſensbiſſen, von Allen geflohen, von den treuen Anhängern Philipp's verfolgt, und fand keine Stadt, keine Burg, kein Haus mehr zum ſichern Zufluchtsort. Schon waren ſeine Güter verwüſtet, ſein Stammſchloß Wittelsbach niedergeriſſen, und an der wüſten Stelle zur Sühne eine Kirche erbaut. Dazu hatte ſein eigener Vetter, Herzog Ludwig von Baiern, im richtigen Gefühle des ungeheuern Frevels, zuerſt die Hand dargeboten. Endlich fanden der treue Marſchall Philipps, Heinrich von Kalentin *), und Wolf, der Sohn des von Otto früher ermordeten Edeln, den

*) Bei Bado heißt er Heinrich von Kalheim.

Königsmörder in einer Schrune der Mönche von Oberndorf unfern Regensburg, ſtachen ihn nieder, und warfen ſein abgeſchnittenes, geächtetes Haupt in die vorbeifließende Donau; der Rumpf blieb, Jedem zum Abſcheu, liegen, bis die Mönche erſt nach Jahren die Erlaubniß erhielten, ihn zu beerdigen.« — L. Tieck hat daher wohl Recht, wenn er in ſeinen dramaturg. Bl. (Breslau 1826) Th. I. S. 104, wo er Eſtlair'n als Darſteller des Otto von Wittelsbach beurtheilt, äußert: Dieſe große Begebenheit, ein ächter Vorwurf nationaler Tragödie, wartet noch auf ihren Dichter.

Auch ein vieraktiges Schauſpiel von Babo: Die Streliţen, ward oft gegeben, und erhält ſich noch auf dem Theater. — Der Inhalt beruht auf einer wirklichen Begebenheit, die ſich zu Moskau zugetragen, und umfaßt die Zerſtreuung der ruſſiſchen Janitſcharen, die bei ihrem vierten Aufruhr durch Klugheit, Umſicht und Tapferkeit Peter's des Großen zu Paaren getrieben wurden. Die Abſicht des Dichters war, wie Kratter's im Mädchen von Marienburg, den Czar in mancherlei wichtigen und gefahrvollen Lagen ſeines Lebens zu zeigen und uns den Muth, womit er ſich darin benahm, bewundern zu laſſen. Dieſe Abſicht hat er erreicht: einzelnen Stellen iſt eine gewiſſe Größe nicht abzuſprechen.

Als Luſtſpieldichter hat B. einige, doch nur vorübergehende Celebrität gewonnen. Eins ſeiner geachtetſten Stücke iſt: Der Puls. In dem dreiaktigen Luſtſpiel: Bürgerglück, ſchmachtet er dagegen in den Feſſeln der Iſſlandianer, welche unſere Zeit, durch Schimpf und Spott zur Beſinnung gebracht, endlich abgeworfen hat. An Witz und luſtige Situationen iſt nicht zu denken, Alles dreht ſich um die ſimple Wahrheit, daß es beſſer ſei, ein braver Handwerker, als ein vornehmer Tagedieb zu ſein, und deßhalb wird uns eine alte Hofräthin vorgeführt, die, ihren adligen Verwandten zum Trotz, ihre Söhne ein Handwerk lernen läßt, und deßhalb viele Freude an ihnen erlebt, während der Sohn ihres geadelten Bruders, der für die große Welt beſtimmt wird, als ein liederlicher Taugenichts heranwächſt. Es kommen gar kläglich-rührende Scenen vor, als z. B., wie die Handwerksſöhne jeder ihrer Mutter ein Beutelchen mit zwölf Karolinen ſchenken, und dieſe darauf in den pathetiſchen Freudenruf: »Bürgerglück! nichts als Bürgerglück!« ausbricht, u. dergl. mehr. Kurz, alle Ingredienzien einer Comédie larmoyante ſind vorhanden. — Eben ſo matt iſt das einaktige

Luſtſpiel: Die Maler. Die Fabel, daß ein Maler in das Haus ſeines Lehrmeiſters, welches er für einige Jahre, um ſich in der Fremde auszubilden, verlaſſen, zurückkehrt, und dort von Niemanden erkannt eine Liebſchaft als Meiſter fortſetzt, die er als Lehrburſche angeknüpft, iſt lächerlich-unwahrſcheinlich Nebenbei wird die dumme Kunſtkennerſchaft der vornehmen Welt etwas geſtriegelt. Das iſt Alles, ſonſt weder etwas Gutes noch Schlechtes zu bemerken.

Die erſte, anonym erſchienene Schrift Babo's war: Arno, ein milit. Drama in 2 A. Fft. 1777. Es iſt dadurch merkwürdig, weil es Friedrich den Großen noch bei Lebzeiten auf die deutſche Bühne brachte. Im J. 1781 wurde es nämlich am 29. Aug. von der Berner'ſchen Geſellſchaft gegeben. Friedrich II. erſchien in der Uniform ſeiner Garde zu Fuß; der Schauſpieler, der die Rolle gab, hieß Haslinger; gleich darauf zeigte ſich dieſer Königsrepräſentant als kroatiſcher Zwiebelverkäufer.

Außerdem ſchrieb Babo noch: Die Römer in Deutſchland; (1779); Kora und Alonzo (1780); Oda (1782); Das Fräulein Wohlerzogen (1783); Dagobert (1787); Gemma und Rache (1804.)

Johann Gottlieb Klopſtock.

Klopſtock iſt am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg geb., und ſt. am 14. März 1803 als kön. dän. Legationsrath und Markgräfl. ba, den'ſcher Hofrath zu Hamburg. Die großen Verdienſte deſſelben um Beförderung der geiſtigen Revolution ſeines Volks würden in Nichts geſchmälert ſein, wenn er als dramatiſcher Dichter gar nicht aufgeführt wäre. Wir beſitzen von ihm:

1. Hermann's Schlacht, Bardiet. — »Der Bardiet nimmt«, ſo lautet Klopſtock's eigene Aeußerung, »die Charaktere und die vornehmſten Theile des Plans aus der Geſchichte unſerer Vorfahren, ſeine ſeltneren Erdichtungen beziehn ſich ſehr genau auf die Sitten der gewählten Zeit, und er iſt nie ganz ohne Geſang.« Als eine Gattung des Drama, als eine Art Melodrama könnte derſelbe mithin betrachtet werden. Der Klopſtock'ſche Bardiet, wozu der Dichter auf ſeiner Schweizerreiſe am Fuße der Alpen den Plan faßte, ermangelt aber aller Handlung, und iſt eigentlich nichts als Eine einzige große, mit Geſängen in freiem Rhythmus durchwebte, in Proſa geſchriebene Scene, bei der man des Verfaſſers Patriotis-

muß, der ſich auch in vielen Oden von gleicher Tendenz rühmlich ausſpricht, ehren muß, aber die Ausführung des gewählten Stoffes nicht anziehend finden kann. Und wie reichhaltig, wie groß und erhaben iſt dieſer Stoff! Er umfaßt die erſte deutſche Völkerſchlacht, durch die wir nicht allein der fremden Eindringlinge uns mit Einem mächtigen Schlage erwehrten, ſondern, was in geiſtiger Hinſicht eben ſo wichtig iſt, unſere reine Urſprache beibehielten und nicht in die Noth geriethen, ſie mit der transmontaniſchen vermiſchen und zu einer romaniſchen umwandeln zu laſſen. In neueren Zeiten iſt das Intereſſe für Hermann's große Freiheitsſchlacht bei dem erwachten ſelbſtſtändigen Geiſt des deutſchen Volkes ſichtlich geſtiegen; ein deutlicher Beweis hiervon ſind u. A. die vielen und theilweiſe gründlichen Unterſuchungen zur genauen Beſtimmung des Orts im ehmaligen Teutoburger Walde (Grafſchaft Lippe), wo der Cheruskerfürſt den Varus geſchlagen. — Die Sprache in dieſem Stück iſt für einen Klopſtock kühl, ſelbſt den Geſängen merkt man ein auffallendes Einerlei an. Auch die Charakteriſtik der Perſonen verräth keine Anlage zum Schauſpieldichter. Tacitus iſt dabei zum Vorbild genommen, und wenn man dieſem Geſchichtforſcher vorgeworfen hat, ſein Büchlein über Leben, Sitten und Gebräuche der Germanen ſei eher ein Roman und ein Spiegel, worin ſich die entnervten Römer ſeiner Zeit beſchauen ſollten, als ein getreues Charakterbild (zu einem ſolchen ſtempeln es aber der Urtypus unſeres Nationalſinns und der weiſe Ernſt des Autors), ſo muß man ſagen, daß Kl. durch die abentheuerlichen Gebilde, welche er in ſeiner Hermannsſchlacht von altdeutſchem Volksthum gezeichnet, nichts dazu gethan hat, den römiſchen Hiſtoriker von dieſer kritiſchen Einwendung frei zu ſprechen. — J. G. Dyk richtete die Hermannsſchlacht als »ein heroiſches Schauſpiel in drei Akten« für die Bühne ein (Leipzig 1784). Gluck's Melodien zu einigen der ſchönſten Stellen dieſes Bardiets, die derſelbe nebſt mehren Oden dieſes Dichters und einigen geiſtlichen Liedern Gellert's zu Wien komponirte, ſind meiſt verloren gegangen. Gluck hatte bekanntlich die Abſicht, das ganze Heldendrama zu komponiren, und auf dem Wiener Theater aufführen zu laſſen, als ihn der Tod überraſchte. Es erſchien in zwei franzöſ. Ueberſetzungen: 1) von Bauvin, unter dem Titel Les Cherusques, Neufchatel 1773 (derſelbe Schriftſteller gab 1769 eine Nachahmung des Schlegel'ſchen Hermann's unter dem Titel Arminius heraus); 2) von K. F.

Cramer, Paris 1799. Cramer war ein Zögling von Klopstock, und hat seine Ueberſ. mit einer Einleitung begleitet, worin er ſich über den deutſchen Oſſian (Klopſtock) und den germaniſchen Bonaparte (Arminius) ausführlich verbreitet.

2. Hermann und die Fürſten, Bardiet. — Eine Fortſ. der Hermannsſchlacht, in dem nämlichen Geiſte und nach demſelben Plan wie dieſe, und Anfangs »Hermann und Ingemar« betitelt. Die Scene bleibt durch das ganze Stück unverändert und ſtellt eine altdeutſche Fürſtenverſammlung dar, die vom Anfang bis zum Ende fortdauert, und deren Verhandlungen noch weiter ausgedehnt werden, als die berüchtigten Deliberationen auf einem Krakauer Reichstage. Es handelt ſich darum, ob man den römiſchen Feldherrn Cäcina in ſeinem verſchanzten Lager angreifen, oder ihn, wie vordem den Varus, im Walde herumführen, theilen, und dann aufreiben ſolle. Letzterer Meinung iſt Hermann, ihm entgegen treten die deutſchen Fürſten, ihr Plan geht durch, die ſogenannte Lagerſchlacht *) beginnt, und das Stück ſchließt, ehe wir ihren völligen Ausgang vernehmen. Klopſtock's Zweck bei dieſem Bardiet war, die Nachtheile, welche ſchon in den früheſten Zeiten aus der Getheiltheit des deutſchen Landes entſprangen, zu zeigen und dabei die Lehre in den Kauf zu geben, daß nur Einigkeit und Beharrlichkeit unter den Häuptern der zerriſſenen Theile im Stande ſeien, Deutſchlands Macht zu bewahren. Wir wären aber, auch ohne dieſes ziemlich langweilige Bardiet, von dieſer hiſtoriſchen Wahrheit überzeugt geblieben. Die Perſonen dieſes Stücks ſind theilweiſe dieſelben, die in der Hermannsſchlacht auftreten. Sie ſind nach Einer Weiſe geformt, manchmal natürlich, ſelten herzlich. Die Geſänge entſprechen häufig den Begriffen des Erhabenen, und müſſen der deutſchen Jugend empfohlen bleiben. Der Dichter hat ſich befliſſen, überall, wo es möglich war, die Eigenthümlichkeiten deutſcher Sitten und Gebräuche anſchaulich zu machen. So läßt er den Akt der Schwertübergabe an Theude, Hermann's Sohn, feierlich begehn, und ſchildert ausführlich die Anſtalten zum Zweikampf zwiſchen Valerius und Katwald, worin die Götter zwiſchen dem Gefangenen und dem deutſchen Fürſten entſcheiden und dadurch eine Vorbedeutung künftigen Glücks oder Unglücks geben ſollen. Einige Fragmente dieſes Stückes, mit Rit-

*) Tacitus Annalen I, 49, 63, 68.

ter Gluck's Muſik, ſtehen ſchon im Voſſiſchen Muſenalmanach für 1774 (es erſchien in Hamburg 1784); drei Bardengeſänge in den Originaldichtern II. 20 ff. v. J. 1775. — J. L. A. Kunzen hat Chöre und Geſänge daraus in Muſik geſetzt (Leipzig 1790).

3. Hermann's Tod, Trauerſpiel. — Das Finale einer unorganiſch verbundenen Trilogie. Was von den Anfängen gilt, paßt auch auf dieſen Schluß: keine Handlung, wenig Poeſie, und viel Zwang. Die Einheiten ſind mit eiſerner Beharrlichkeit reſpektirt, aber damit keine ſceniſchen Tugenden erzweckt. Der Tod des Helden erfolgt nicht nach höheren Geſetzen, ſondern auf den Grund einer leicht umſtoßbaren Verwandtſchaftskabale. Anſtatt der überhäufigen Bardenlieder ſind einige in altdeutſchem Geiſt aufgefaßte Volkslieder zur Feier der Wiederkehr Thusnelda's aus römiſcher Gefangenſchaft mitgetheilt. — Das Leben und die Leiden dieſer edeln Fürſtin hat ſchon der breite Poet Lohenſtein in einem dicken Romane gefeiert. Ein anſprechendes Bild derſelben gibt Hell's Penelope für 1827, die zugleich einen leſenswerthen Aufſatz von H. Haſe enthält, worin gegen Klopſtocks, des ſonſt ehrenwerthen großen Odendichters, Bardiete ein wahres Urtheil ausgeſprochen wird, das nur die Einſeitigkeit anfechten kann. Ein übertriebenes Ruhmlob der Klopſtock'ſchen Dramen gibt Vetterlein im erſten Bd. eines Kommentars der Oden und Elegieen dieſes Dichters (Leipzig 1827 S. 47 und 48).

4. Der Tod Adam's, Trauerſpiel. — Eine, in mehre Theile zerſtückelte Scene; um ein Ganzes zu bilden, iſt das Stück zu monoton, da es mit dem Sterben Adam's anfängt und damit endet. Die Behandlung iſt dem Gegenſtande angemeſſen und würdig: es hat einen eigenen Reiz, zu beobachten, wie ein großer Dichter ſich die Sterbeſtunde des erſten Menſchen dachte und wiedergab. Adam's letzter Segen iſt bedeutungsvoll und wirft ein aufklärendes Licht über ſein und unſer vergangenes und zukünftiges Leben. An der Sprache des Trauerſpiels (Proſa) freut uns die alterthümliche Einfalt; nur ein Ausdruck „ſeitdem Adam Kinder geboren hat" (II, 4) fällt als ſinnwidrig auf. — Milton's verlornes Paradies; Cahir, Eva's Erſtgeborner im Paradieſe, von Klinger; und Adam's Erwachen und erſte ſelige Nächte, von Maler Müller, können hier, als verwandte Werke einer andern Gattung der Poeſie, erwähnt werden. — Gleim überſetzte K's Tod

Adam's in Verſe (Berlin 1766); eine undankbare Arbeit! Karl Gozzi übertrug ihn aus der franz. Ueberſ. in's Italieniſche (verſifizirt), in der Zeitſchrift Il mondo morale, II. Venezia 1760 und (einzeln) 61; Poinſenet *) (1762), Romani (1762), und ein Ungenannter (1770) in's Franzöſiſche, der erſtere in Verſen, der zweite in Proſa. Eine frühere franz. Ueberſ. war zu Danzig 1758 herausgekommen. Eine engliſche Ueberſ. in Verſen erſchien London 1763, und eine däniſche (von Lodde) 1758.

5. David, Trauerſpiel. — Nicht David's Verirrungen, nicht ſeine Jugend- und Heldenthaten machen den Inhalt des Stücks aus: es dreht ſich in fünf herzbrechenden Akten um ſeine Zählung der ſtreitbaren Männer des Reichs und die in Folge dieſer Schätzung ausbrechende Unruhe ſammt Peſt und Jammer herum. Jonathan lebt bereits nicht mehr, ſein ſchönes zum Sprichwort gewordenes Freundſchaftsbündniß mit dem Könige bleibt daher unberührt. Ebenſo ſuchen diejenigen, welche in den Pſalmen David's nächſt Pindar's Oden den erhabenſten Aufſchwung der lyriſchen Poeſie finden, in dieſem Stück vergebens eine Verherrlichung des großen königlichen Sängers. Die Weiber ſind ganz aus dem Spiel gelaſſen, dafür treten diverſe Teufel in leiblicher Geſtalt auf, und ein paar Engel unterreden ſich aus den Wolken herab. Kurz, das Stück iſt ſo wenig ein Trauerſpiel, wie des Thomas v. Kempen Buch von der Nachfolge Chriſti, und kann nicht einmal als Erbauungsſchrift genügen.

6. Salomo, Trauerſpiel. — Es thut weh, einen berühmten Dichter auf ſolchen Irrwegen zu ertappen wie die ſind, welche der Verf. betreten und worauf er zu den matteſten Anfängen der dramatiſchen Kunſt mit Rieſenſchritten zurückeilt. Es gibt nicht leicht hinfälligere Produkte, als dieſes, und es koſtet ſauern Schweiß, es bis zu Ende durchzuarbeiten. Man glaube nicht, Salomo handle in dieſem Stück, ſei es nun in den Verirrungen ſeiner Jugend, oder in ſpäteren Jahren, wo er als ein Titus des iſraelitiſchen Volkes auftritt: er ſpricht blos fünf lange Akte hindurch im Uniſono über ſeinen Unglauben an den wahren Gott und über ſeine Niederträchtigkeit, daß er von dem Menſchenfreſſer Moloch nicht ablaſſen könne. Dieſe martervollen Reden werden durch die Zu-

*) Bei Bettinelli heißt er Poinſenet, bei Jördens Poinſinet.

rechtweisungen einiger jüdischen Altväter nur unterbrochen, um uns in dem gähnenden Schlund der Langeweile noch tiefer zu begraben. Alles dreht sich, wie von einer Maschine gelenkt, in einförmigem Geleise fort, nirgends eine Spur von Leben, überall kalter Tod, wie in der Handlung so in der Sprache. Einmal, und das nur mit genauer Noth, steigert sich zwar das Gefühl bei'm Fluch der Mutter am Ende des dritten Akts, aber es währt nicht lange, so tritt der alte lethargische Zustand wieder ein, und wir haben am Ende sogar das Vergnügen, den angebeteten Götzen Moloch in figura auftreten zu sehn und seine infernalischen Reden anhören zu dürfen. Was an diesem Trauerspiele Lob verdient, ist die Form. Die fünffüßigen Jamben des ziemlich alten Stücks sind für die Zeit höchst lobenswerth, beweisen die rüstigen Fortschritte Klopstock's in der regelrechten Gestalt des neuern Dramavers's, und weichen von dem jetzt allgemein eingeführten jambischen Versmaaß nur einigemal aus Grundsatz, selten aus Vernachlässigung ab. — In den zwischengestreuten Gesängen habe ich den Geist der hebräischen Poesie nicht ganz wiedergefunden, auch erinnern sie durch das Versmaaß an griechische und römische Dichtungen. Hier wären passend, um bekannte Beziehungen zu dem Helden des Stücks herbeizuführen, einige Stellen aus dem sg. hohen Liede Salomonis eingewebt worden. Als Resultat der vielerlei Forschungen über dieses Lied (schon Origines schrieb darüber viele Bände) steht fest, daß wir in demselben die Ueberbleibsel der erotischen Poesie der Hebräer zu finden haben, und diese Gesänge, ohne symbolische Beziehung auf die spätere Glaubenslehre, nicht von Salomo selbst herrühren, sondern demselben von einem spätern Dichter als Ergüsse und Betrachtungen über seine weltlichen und geistigen Freuden in den Mund gelegt worden, manchmal ächt poetisch, aber oft unerheblich und tändelnd, und zu Parodien sich besonders eignend. Klopstock hat sein Stück mit einem allgemeinen Personenregister versehn, es in fünf »Handlungen« eingetheilt, und bei jeder die auftretenden Personen nochmals verzeichnet. Eine bessere Art der Eintheilung, als die neuere ungeschickte nach Abtheilungen. (Vgl. Tieck's dramaturgische Blätter, Bd. 2, S. 329).

Im Vorbeigehn werde hier der Gattin Klopſtock's erwähnt. Sie hieß Margaretha (Meta) (geb. Moller), war am 16. März 1728 zu Hamburg geb. und ſt. am 28. Nov. 1758 daſelbſt. Ihre Schriften ſind denen ihres Mannes beigefügt. Ihre Perſönlichkeit iſt durch ihren hinterlaſſenen Briefwechſel und ihren traurigen Doppeltod höchſt ehrenwerth geworden; aber darum wird es Niemand verargen, wenn man ihr, ihrem dramatiſchen Fragment (Der Tod Abel's) gemäß zu urtheilen, den Beruf zur Dichterin abſpricht. Ihr Trauerſpiel iſt in der Manier jener lateiniſchen Stücke geſchrieben, welche im Mittelalter und ſpäter in Klöſtern geſpielt wurden und Stellen aus der h. Schrift ſceniſch paraphraſirten. Der Gegenſatz zwiſchen Eva's ruhiggewordenem Seelenzuſtande und ihrem plötzlichen Rückfall in den alten bittern Schmerz iſt darin als dramatiſches Motiv, aber auf die allermatteſte Weiſe, benützt. Die Geſpräche haben weder Kraft noch geſteigerten Ausdruck der Empfindung. Man höre nur, wie Kain ſich ſelbſt als Brudermörder (III, 4) anklagt: »Wo ſoll ich hinfliehn?... Ach Adam! Ach Eva! Ach, mein Vater! mein Vater! Ach, wenn ich weinen könnte... Wo iſt meine Mutter? Ach, ich habe meinen Bruder ermordet!« Ungefähr in demſelben Tone iſt das ganze, in Proſa geſchriebene, ſehr winzige Trauerſpiel gehalten. Ein für daſſelbe beſtimmter Chorgeſang iſt von der Verfaſſerin nicht vollendet worden. Auch von Maler Müller beſitzen wir ein Phantaſiegemälde mit untermiſchtem Dialog: »Der erſchlagene Abel«

Brüder Stolberg.

Chriſtian Graf zu Stolberg ward am 16. Okt. 1748 zu Hamburg geb. und ſt. am 18. Jan. 1821 als däniſcher Kammerherr auf ſeinem Gute Windebye im Holſteiniſchen. Sein jüngerer Bruder Leopold iſt am 7. Nov. 1750 zu Bramſtädt im Holſteiniſchen geb. und ſtarb am 5. Dez. 1819 zu Sondershauſen im Osnabrückiſchen. — Von den Dichterbündniſſen, welche von thatenluſtigen Männern in ihrer Jugend hin und wieder geſchloſſen wurden, iſt das zwiſchen Bürger, Voß, Boie, Miller, Hölty, Leiſewitz und den Stolbergen auf der Univerſität zu Göttingen eingegangene eines der ergiebigſten, doch größtentheils nur für die lyriſche Poeſie, geworden. Bürger beſaß unter den Konföderir-

ten am meiſten Genie; das Talent von Leiſewitz erſtickte im Keime; was Voß als ſelbſtſchaffender Dichter geleiſtet, beſchränkt ſich auf die Idylle, da ſeine Oden und Lieder in Schwulſt und Manier ausarteten und über den Ausfällen gegen Adel und Pfaffen den höhern Geſichtspunkt verloren; Boie erhob ſich nicht über die Mitte; Miller's Sentimentalität erwarb ihm einen Namen; Hölty's Klagen gefielen trotz ihrer kränkelnden und verweichlichten Stimmung, und die Dichtungen der Brüder Stolberg zeichneten ſich, wenn auch nicht durch einen hohen Flug, doch durch eine gewiſſe deutſche Ader, durch Schlichtheit und Innigkeit des Gefühls rühmlich aus. Als dramatiſche Dichter haben Beide nichts des Lobes Werthes geleiſtet. Zur Zeit, als ſie die Griechen zu überſetzen anfingen — Arbeiten, die nur als Vorarbeiten zu ſpäteren gründlichern Verdeutſchungen des Homer, Aeſchylus u. ſ. w. angeſehen werden dürfen — gaben ſie gemeinſchaftlich ihre „Schauſpiele mit Chören" heraus. Es war dabei offenbar auf eine Nachahmung der alten Tragiker abgeſehn. Um ſo mehr zu verwundern iſt es, daß ſie, Kenner der griechiſchen Tragödie, den Geiſt derſelben ſo ſehr verkannten. Ihre Schauſpiele haben nur die dramatiſche Form, ſind aber nichts mehr und nichts weniger, als epiſche Mythen, aus der griechiſchen Götterlehre oder dem Herodot in die dialogiſche Form gebracht. Das Versmaaß iſt der moderne fünffüßige Jambe, und aus den Chören ſind weitſchweifige Oden in alcäiſchen, ſapphiſchen, asklepiadeiſchen und ſelbſt klopſtockiſchen Versmaaßen, mit Diſtichen untermiſcht, geworden. Das Mißverſtändniß der Alten hat ſich demnach auch bis auf die äußere Geſtaltung erſtreckt.

1. Thäſeus, Schauſpiel von Leopold Gr. zu Stolberg. — Der Thäſeus *) iſt nur der epiſche Vortrag der Jugendbegeben-

*) Durchgängig iſt in dieſen Schauſpielen die ethaciſtiſche (Erasmiſche) Lesart des Griechiſchen beibehalten, für deren Richtigkeit man den triftigſten negativen Beweis von den — Schaafen hergenommen hat, die, wenn ſie anders bei den Griechen ſo geſchrieen haben wie bei uns, bei Ariſtophanes unmöglich der Reuchliniſchen Ausſprache gemäß bi, ſondern bä ſchreien mußten. Ein ähnlicher negativer Beweis, warum die Franzoſen Unrecht haben, das p wie ü auszuſprechen, liegt in dem Worte cuculus, welches, da doch der Laut des Thiers

heiten dieſes Helden. Das athenienſiſche Publikum erwartet die Rückkehr der ſieben Jünglinge und ſieben Jungfrauen, die als Tribut nach Kreta geſchickt worden, das Schiff wird in der Ferne mit dem ſchwarzen Segel ſichtbar, und wir vernehmen, daß Aigeus ſich aus Gram in das (nach ihm benannte) Meer geſtürzt habe. Theſeus tritt dann auf, und erzählt die Erlegung des Centaurus und ſeine Liebesabentheuer. Im erſten Entſtehn der dramatiſchen Literatur der Griechen hat es wohl derartige epiſche Dramen gegeben — wer würde uns aber jetzt noch zu dieſen jugendlichen Anfängen einer Kunſt zurückführen dürfen, die ſeitdem zu der höchſten Meiſterſchaft fortgeſchritten iſt. Die Perſer des Aeſchylus ſind faſt noch ganz epiſch. In dem Sinne, wie Stolberg hier das Drama nimmt, iſt ſelbſt Homer ein dramatiſcher Dichter, indem er ebenfalls die Begebenheiten mitunter ſtillſtehn läßt und die ſchönſten dialogiſchen Betrachtungen über das Vorgefallene anſtellt, ja, ſelbſt das Thatliche rückt bei ihm nicht ſelten in dramatiſcher Form vorwärts. — Die Stolberg'ſchen Schauſpiele ſind mit antiquariſchen Noten und Citaten verſehn. — »Noten zu einem Gedicht ſind wie anatomiſche Vorleſungen über einen Braten,« ſagt aber A. W. Schlegel.

2. Belſazer, Schauſpiel von Chriſtian Gr. zu Stolberg. — Drei, halb hiſtoriſche, halb mythiſche Fakta: Die Tyranneien Belſazer's gegen die Babylonier, die Eroberung Babylon's durch Cyrus mittelſt Ableitung des Euphrat, und die Rückkehr der Iſraeliten aus ihrer Gefangenſchaft — werden zu Einem, nur faktiſch, nicht dramatiſch verbundenen Ganzen verſchmelzen und nach dem alten Teſtament erzählt. Das Geburtsfeſt Belſazer's, an dem eine unſichtbare Hand die drei, von Daniel gedeuteten Worte: „Zahl, Wage, Theilung" an die Wand ſchreibt, gibt Veranlaſſung zu lyriſchen Hymnen, und die Ueppigkeiten des Königs inmitten ſeiner Buhlerinnen zu wilden Luſtgeſängen. Im Uebrigen möchte der dichteriſche Werth dieſes Drama, wie des vorigen, dürftig zu nennen ſein.

3. Otanes, Schauſpiel von Chriſtian Gr. zu Stolberg. — Die hiſtoriſche Grundlage dieſes Stückes iſt das dritte Buch oder

---

nachgeahmt werden ſoll, unmöglich circulus ausgeſprochen werden dürfte.

die Thalia des Herodot, und umfaßt die Geſchichte des Pſeudo-Smerdis. Es iſt aus der Geſchichte, deren theilweiſe Fabelhaftigkeit man ihr in dieſem Punkt auf den erſten Blick abſehn muß, hinlänglich bekannt, daß der grauſame Kambyſes den Sohn des Cyrus, Smerdis, ermorden ließ, die Mager aber das Volk zu täuſchen wußten, als lebe dieſer Smerdis noch, und einen aus ihrer Mitte auf den Thron von Perſien erhoben. Der Pſeudo-Smerdis wurde durch die Liſt eines perſiſchen Großen, Otanes, an den mangelnden Ohren als Betrüger erkannt, und von ſieben verſchwornen Fürſten in ſeinem Palaſt ermordet. Darius Hyſtaſpes (Hyſtaſpes' Sohn) beſtieg hierauf den Thron. Bevor aber Darius durch eine Liſt zum Könige von Perſien erhoben wurde, hatten die Großen des Reichs dem Würdigſten unter ihnen, dem Otanes, die Krone freiwillig angeboten, und dieſer, in deſſen Herzen das Ideal einer republikaniſchen Verfaſſung lebte, hatte ſie mit folgenden Worten abgewieſen, die ich aus Herodot anführen will, weil ſie an und für ſich, und noch beſonders durch den Eindruck, den ſie bei der öffentlichen Vorleſung auf das republikaniſche Publikum von Athen und namentlich auf Thucydides machten, merkwürdig ſind: »Ich bin der Meinung, daß nicht wieder ein Einiger unſer Herr werden muß, denn das iſt weder erfreulich noch gut. Denn ihr wiſſet, wie weit Kambyſes' Uebermuth gegangen iſt, ſo habt ihr auch des Magers Uebermuth gekoſtet. Wie kann auch die Alleinherrſchaft etwas Gutes ſein, die da thun kann, was ihr beliebt, ohne Verantwortlichkeit? Ja wenn man auch den beſten Mann auf dieſe Stelle ſetzte, ſo würde ſie ihn bald von ſeinen gewohnten Geſinnungen abbringen. Denn der Uebermuth entſteht aus der gegenwärtigen Herrlichkeit, und der Neid iſt von Natur ſchon den Menſchen eingepflanzt. Wer die beide hat, der hat alles mögliche Uebel. Denn nun thut er viele entſetzliche Dinge, zum Theil aus Uebermuth, zum Theil aus Neid. Freilich ſollte ſo ein Herrſcher gar nicht neidiſch ſein, da er alle Herrlichkeit beſitzet; aber er zeigt ſich immer grade umgekehrt gegen ſeine Unterthanen; denn er beneidet die beſten, daß ſie wohl und am Leben ſind, und hat ſein Gefallen an den ſchlechteſten Bürgern. Verläumdungen nimmt er begierig an, und das Allerſonderbarſte iſt: wenn man ihn mit Maaßen lobt, ſo wird er böſe, daß man ihm nicht alle mögliche Achtung bezeigt, und wenn man ihm alle mögliche Achtung bezeigt, ſo wird er böſe, daß man ihm

ſchmeichelt. Das Aergſte aber kommt noch: er ſtößt die väterlichen Geſetze um, er thut den Weibern Gewalt an, er tödtet ohne Urtheil und Recht. Wenn aber die Gemeinde herrſchet, ſo hat das ſchon zum erſten den allerſchönſten Namen, nämlich Freiheit und Gleichheit; zum andern, ſo thut ſie nichts von dem, das der Alleinherrſcher thut: ſie ſetzt die Obrigkeit durch das Loos, ſie gibt Rechenſchaft von ihrer Verwaltung, alle Beſchlüſſe faſſet die Gemeinde. Ich bin alſo der Meinung, wir thun die Alleinherrſchaft ab, und erhöhen die Gemeinde, denn zu dem Volke gehört Alles.« *) Die Perſer wurden von dieſer Reſignation ihres Fürſten ſo hingeriſſen, daß ſie ihn und ſeine Nachkommen für frei, und für ganz unabhängig vom Monarchen, erklärten. Noch zu den Zeiten, als Alexander Perſien eroberte, lebte der Stamm des Otanes in ſeiner demokratiſchen Selbſtſtändigkeit. —

Stolberg hat die Idee und den Inhalt ſeines Schauſpiels das unter den übrigen am meiſten Lebendigkeit hat, faſt wörtlich und buchſtäblich aus Herodot entnommen und ſich in den kindlichen und naiven Styl deſſelben hineinzudichten bemüht. In den Chören finden wir perſiſche Mährchen, Erzählungen, Mythen und Lobgeſänge, und darunter auch die Sage von Rustan, dem perſiſchen Herkules, von deſſen Thaten das Volk ſo ergriffen war, daß man ſie auf den Mauern von Perſepolis in Rieſenbildern dargeſtellt fand.

4. Der Säugling, kleines Schauſpiel von Leop. Gr. zu Stolberg. — Ein junges Weib, von Apollo zur Mutter gemacht, verliert ihren Knaben, als ſie ihn kurz nach der Geburt im Meles unfern Smyrna waſchen will. Die Nymphen entführen den Knaben, bringen ihn auf den Helikon, Muſen und Grazien und alle Götter wetteifern dort, den Säugling mit ihren ſchönſten Gaben zu beſchenken, und geleiten den reichlich Bedachten zu ſeiner Mutter zurück. — Wer merkt nicht, daß die Weihe Homer's hier beſungen iſt. — Als Quelle zu dieſer Sage dient das, dem Herodot fälſchlich zugeſchriebene Leben des joniſchen Sängers.

Außer Ueberſetzungen griechiſcher Tragiker von beiden Brüdern beſitzen wir noch von Leopold St. ein Trauerſpiel mit Chören: Timoleon, Kopenh. 1785.

---

*) Die Stelle iſt nach der, wahrhaft herodotiſchen Ueberſetzung von Friedrich Lange, Breslau 1824, 2. Aufl. Th. 1. S. 267 citirt.

August Wilhelm v. Schlegel.

Schlegel ist zu Hannover am 8. Sept. 1767 geboren, und lebt gegenwärtig als Professor der schönen Literatur und Geschichte auf der Universität zu Bonn. Die Verdienste, die dieser würdige Mann um unsere Literatur sich erworben, sind um so größer, als seine literarischen Arbeiten mehr der Gesammtheit des Volkes genützt, denn den Ruhm eines Einzelnen befördert haben. Seine Erscheinung war kein blendendes Phänomen, sie war und ist eine geschichtliche, und ist in die Nationalität der Deutschen übergegangen. Ein solcher Mann kann daher auch nur aus dem Standpunkte seines Verhältnisses zur Zeitgeschichte beurtheilt werden.

Die literarische Thätigkeit Schlegel's hatte ihre Blüthenperiode am Schlusse des vorigen Jahrhunderts, oder desjenigen Jahrhunderts, welches man das philosophische nennt. Wie nämlich das 17. Säkulum ein rein-philologisches war, wo die Gelehrten von ihren Kammern aus die Poesie verdarben, und in Sprache und Kunst ihren pedantischen Wortkram pfuschten, so war das 18. nach einer ganz andern Richtung, nach der höchsten Ausbildung des denkenden Geistes, sorgsam hingewandt, und die Philosophie erhob in der stillen Entzükkung, welche die Gründlichkeit des Forschens gewährt, die Herzen aller für das höhere Wohl des Menschen Begeisterten. Auf die Poesie konnte eine solche Richtung nur einen wohlthätigen Einfluß ausüben, denn Poesie und Philosophie sind Geschwister, und sollten immer Hand in Hand gehn, wie sie denn auch in den älteren Zeiten nicht voneinander getrennt wurden; in der Dichtkunst ruht das Symbol, in der Weisheit die Deutung, und wenn die Dichtkunst die Philosophie vor Ausartung in ein übermenschliches Freveln am Allerheiligsten bewahrt, so schützt letztere die Dichtkunst vor dem Versinken in leere Form und eitel Wortgepränge. — Was im vorst. Jahrhundert so schön begonnen hatte, nahm gegen das Ende desselben allmählig eine trübere Richtung, und die ungemessene Selbstgefälligkeit der Vernunft-Eigenen suchte sich der alleinigen Prärogative des Verstandes zu bemächtigen. — Wie immer durch eine geistige Polemik das Bessere belebt, anerkannt und gefördert wird, so geschah es auch, daß damals eine poetisch-philosophische Kritik sich erhob, deren nächster Zweck war, sich gegen diejenigen Menschen, die gleich den mittelalterlichen Scholastikern die Religion und die Kunst und jede geistige Emanation nur als Verstandessache behandelt wis-

ſen wollten, eifernd zu erheben, die Andeutungen des Unendlichen im Endlichen zu offenbaren, das Geheimnißvolle in allen Erſcheinungen der Ideenwelt zu erklären, und den innigen Zuſammenhang zwiſchen Gott und Gemüth, die Identität von Kunſt und Glauben nachzuweiſen. Die edlere Seite des Myſticismus, wo der Menſch jenes göttliche Weſen, für deſſen Exiſtenz nicht einmal der klügelnde Verſtand einen mathematiſch-haltbaren Beweis hat entdecken können, da verehrt und anbetet, wo er es verſteht, und mit ihm eins wird, im Gemüthe nämlich, und wo er das Heilige in kindlicher Scheu verehrt, anſtatt es als Begriff zu zerklauben und ſich dadurch über daſſelbe zu ſtellen — denn Alles, was der Verſtand inne hat, beherrſcht er auch und ordnet ſich's unter, eine philoſophiſche Demonſtration eines Gottes wäre mithin der frevelnde Sieg des Menſchen über die Gottheit — ein ſolcher Myſticismus wurde auf den Thron erhoben, und eine ſolche Myſtik iſt wahrlich keine andere, als die Jeſus gelehrt, der bei Mathäus ſelbſt ſagt, der Jünger ſei nicht über den Meiſter und der Knecht über den Herrn, und der an einer andern Stelle ausruft: »Ich preiſe dich, Vater und Herr Himmels und der Erde, daß du ſolches den Weiſen und Kluzen verborgen haſt, und haſt es den Unmündigen offenbart;« es iſt keine andere, als der die vorzüglichſten Geiſter immerdar gehuldigt, ja es ließe ſich nachweiſen, (wenn dieß hierhin gehörte) daß ſelbſt die erklärteſten Rationaliſten ihr angehangen und ihr nur darum abhold geweſen, weil ſie ſich um eines verrufnen Wortes Begriff de lana caprina geſtritten. Verwandt mit dieſer Anſicht der Kunſt war eine andere, die man in Bezug auf die Poeſie in Aufnahme zu bringen trachtete: die Lehre von einer Romantik der poetiſchen Innerlichkeit und Form.

Mehr als bei andern Völkern, ſind bei dem deutſchen Dichterbündniſſe, Bündniſſe gemeinſchaftlichen Strebens, aufgekommen, ja im Mittelalter finden wir alle lebenden Dichter in einem großen Sängerbunde, bald Ritter, bald Troubadours, vereinigt. In der Korporation der Meiſterſänger blieb dieſelbe Eintracht. Nach der Reformation begründeten poetiſche Strebensgenoſſen eine Menge Orden, deren nächſter Zweck Aufrechthaltung der ſchönen Künſte war: der berühmteſte darunter hieß der Blumenorden. Aehnliche Vereine, zwar ohne Geſellſchafts-Formalitäten, bildeten ſich, vom geiſtigen Band umſchlungen, nachher um Gottſched, um Bodmer und Breitinger, Klopſtok und Gleim; ein berühmter Bund wurde

zu Göttingen geſchloſſen (S. Stolberg); der berühmteſte war die weimariſche Union der größten Geiſter ihrer Zeit, einen Göthe, Schiller, Herder und Wieland an der Spitze; die am meiſten in der neueſten Zeit im Reiche der Aeſthetik erfolgreiche, war die in den Jahren 1798 und 99 zwiſchen unſerm Schlegel, ſeinem Bruder, Tieck und Novalis, im Vereine mit Schelling, Reinhold und vielen Andern zu Jena geſtiftete literariſche Verbindung, die Geneſſenſchaft der Romantiker, Naturphiloſophen und Symboliker.

Jemand, der Antheil an dieſem Dichterbund genommen, und die damaligen Verhältniſſe genau kennt, würde ſich verdient machen, wenn er ausführliche Nachrichten darüber veröffentlichen wollte. Es war damals die Periode des Umſchwungs, den die Literatur eines der berühmteſten Völker nahm, und eine ſolche Periode, mit der eine neue Aera der Kunſt beginnt, muß auch geſchichtlich ihr Recht behalten. Einige Bemerkungen über dieß Bündniß hat uns A. W. v. Schlegel gegeben. Man hatte in verſchiedenen Blättern 1827 die Nachricht zu verbreiten geſucht, als ſei Schlegel mit ſeinem Freunde L. Tieck zerfallen, und die Feinde des letztern hatten davon Veranlaſſung zu neuen bitteren Ausfällen (vorzüglich im Müllner'ſchen Mitternachtblatt) genommen. In den kritiſchen Schriften von Schlegel (Berlin 1828) wurde dieſe Lüge auf's Glänzendſte widerlegt. Dort ſind nämlich (Th. I. S. 311) die aus den »Charakteriſtiken« bekannten Rezenſionen des geſtiefelten Katers und Blaubart nochmals abgedruckt; und dieſem Aufſatz iſt eine 1827 geſchriebene Anmerkung beigefügt, worin ſich Schl. auf's Schönſte über Tieck, wie folgt, ausſpricht:

»Wiewohl man berechtigt iſt, bei dem berühmten Namen meines Freundes Ludwig Tieck etwas Bedeutenderes zu erwarten, als eine flüchtige Anzeige von ein paar Jugendſchriften, ſo konnte ich es mir doch nicht verſagen, dieſen Aufſatz hier wieder einzurücken, eben weil er ſo frühzeitig geſchrieben iſt, ehe ich mit dem Verfaſſer in perſönlicher Bekanntſchaft, in Briefwechſel oder irgend einem Verhältniſſe ſtand, ja ehe ich nur ſeinen Namen wußte. Ich freue mich noch jetzt, ich bin gewiſſermaßen ſtolz darauf, zuerſt in Deutſchland den ſeltenen dichteriſchen Genius begrüßt zu haben, der nachher mein den Zeitgenoſſen verpfändetes Wort, aus ſeiner ſchöpferiſchen Fülle ſei Neues und Außerordentliches zu erwarten, ſo glänzend gelöſ't hat. Bald ſuchte ich ihn auf, er wählte ſeinen Aufent-

halt in meiner Nähe, und wie gemeinſchaftliche Begeiſterung für Poeſie und Kunſt, meiſtens auch in den Gegenſtänden der Bewunderung übereinſtimmend, uns zu einander geführt hatte, ſo beſeelte ſie auch unſern Umgang. Der heitre geſellige Kreis gewann durch den Zutritt andrer ſchon berühmter oder ſeitdem berühmt gewordener Freunde eine große Vielſeitigkeit. Die immer erneuerte Betrachtung vollendeter Geiſteswerke war unſre Lieblingsbeſchäftigung; unſere größte Freude, die verkannten und in Vergeſſenheit gerathenen Urkunden des Genius zu entdecken; ſelbſt der offen ausgeſprochne Widerſtreit der Meinungen wirkte anregend auf den Geiſt. Das Meiſte, was wir ſpäter ausgeführt oder nicht ausgeführt haben, wurde in dieſem Zeitraum entworfen. Ich habe ſeitdem in den geiſtreichſten und gebildetſten Kreiſen gelebt, viele der merkwürdigſten Zeitgenoſſen und im Auslande kennen gelernt: aber jener freien und fruchtbaren Gemeinſchaft der Geiſter in dem hoffnungstrunkenen Lebensalter wendet ſich meine Erinnerung noch oft mit Sehnſucht zu, wie denn auch mein Freund dieſes Gefühl in ſeiner Zueignung des Phantaſus ausgedrückt hat. Tieck's reifere Werke, den Sternbald, die Genovefa, den Oktavian, den Phantaſus mit aller darin enthaltenen Mannichfaltigkeit, die Novellen, den leider noch nicht vollendeten Krieg der Cevennen, kann man nicht nach ihrem wahren Werth und Gehalt würdigen, ohne in die innerſten Geheimniſſe der Poeſie einzugehn; und man würde ſich dabei nur ungern entſchließen, die vernachläſſigten Anſprüche der dramatiſchen und der metriſchen Technik geltend zu machen, wo die Fülle und Leichtigkeit des erſten Wurfes zu ſehr in die Breite geht, weil der reichbegabte Künſtler ſich niemals entſchließen konnte, anders als Alla prima zu malen. Eine zauberiſche Phantaſie, die bald mit den Farben des Regenbogens bekleidet in ätheriſchen Regionen gaukelt, bald in das Zwielicht unheimlicher Ahnungen und in das ſchauerliche Dunkel der Geiſterwelt untertaucht; ein hoher Schwung der Betrachtung neben den leiſen Anklängen ſehnſuchtsvoller Schwermuth; Unerſchöpflichkeit an ſinnreichen Erfindungen; heitrer Witz, der meiſtens nur zwecklos umherzuſchwärmen ſcheint, aber ſo oft er will, ſeinen Gegenſtand ſiegreich trifft, jedoch immer ohne Bitterkeit und ernſthafte Kriegsrüſtungen; Meiſterſchaft in allen Schattirungen der komiſchen Mimik, ſofern ſie ſchriftlich aufzufaſſen ſind; feine nur allzuſchlaue Beobachtung der Wirklichkeit und der geſellſchaftlichen Verhältniſſe: dieß ſind

die Vorzüge, die, bald die einen bald die anderen mehr, in Tieck's Dichtungen glänzen. Ich vergaß noch die Grazie, eine ihm so angeborne Eigenschaft, daß sie sich wie von selbst einstellt, und daß er ihr nicht entsagen könnte, wenn er auch wollte. Möge nur mein edler Freund seine bisherige genialische Sorglosigkeit um das künftige Schicksal seiner Hervorbringungen nicht zu weit treiben, und uns bald die versprochne Sammlung seiner Werke schenken!«

Daß eine solche Korporation von genialen Neuerern, muthwilligen Spöttern und kühnen Bahnbrechern heftigen Widerspruch finden würde, lag als nothwendige Folge in ihrer Stellung; einem Schriftsteller dürfte überhaupt nichts lieber sein, als eine Gegenpartei zu finden, die ihm Sporn zur Verfechtung geäußerter Meinungen wird, die ihn aufmerksam auf sich und behutsam in allen Aeußerungen macht; versteht sich, ohne Haß und Persönlichkeit, wozu sich nur ein nicht wohl organisirter Sinn herabstimmen läßt. Aber nicht allein Opposition fand der jenaische Bund, die ganze Tendenz desselben wurde bald verkannt, und man schüttete zu guter Letzt das Kind mit dem Bade aus, weil sich Einige zu der neuen Schule bekannten, die den edeln Mysticismus in jene elende Krankheit verwandelten, wo der Mensch mit dem Höchsten buhlt und liebelt und Sinnes-Abgötterei treibt, und indem Andere sich Romantiker däuchten, weil sie die Gedankengröße auf den Kopf stellten und in klingelndem Formwesen die Schellen und Becken und Trommeln eines angekünstelten Gefühls zu einer wilden Janitscharenmusik stimmten. Im Grunde hat daher die romantische Schule vielleicht mehr geschadet als genützt, und vielleicht ist erst jetzt, nachdem die verflossenen dreißig Jahre zur Vorschule ihrer Lehren gedient, der Zeitpunkt da, wo sie für immer zum Durchbruch kommt.

Die wüthendsten Gegner der neuen Schule waren die Philologen, die sich von jeher mit den Poeten in den Haaren gelegen. Sie konnten es nicht zugeben, daß ein Mann, wie August Wilhelm Schlegel, der den Ton in der Literatur angab, nicht allein nicht mit kleinlicher Citirsucht und gelehrter Breitmacherei in die Klasse jener Literaten trat, von denen Lessing spöttelnd sagt: »Auch haben sie gewaltig viel gelesen, sondern auch ein zierliches, elegantes und delikates Deutsch schrieb, und die Gabe besaß, tiefe Begriffe und gründliche Lehren so populär zu entwickeln, daß Jeder sie fassen konnte. Hatten die Gelehrten bisher das Deutsche so wenig geübt,

daß ihre Proſa ſich anfühlte wie die hölzerne Schulbank, und hatten die Philoſophen den Mutterlaut ſo gezwickt und gepreßt, daß er wie von Daumſchrauben gequetſcht nur barbariſche Töne von ſich gab, ſo war es in der That eine ſeelenerquickende Wohlthat, einmal eine Proſa zu vernehmen, wo etwas Höheres, als Sylbenſtecherei, wo der Geiſt und der innere Lebensorganismus der berühmteſten Kunſtwerke in einer Sprache beredet wurde, die ſelbſt ein Kunſtwerk war. Die Proſa von unſerm Schlegel, die von Göthe in ſeinen früheren Arbeiten, bevor er diktirte, und die neuern beredten Ergüſſe der Raumer'ſchen Klio, dürfen als Muſter des verfeinerten und edelſten deutſchen Styls angerühmt werden. — Der Haß der Grammatiker gegen Schlegel ging ſo weit, daß ſie ihm ſogar die Urtheilsfähigkeit in Sachen des Geſchmacks abſprechen wollten.

Zu dieſen philologiſchen Blutſaugern ſind in den jüngſten Tagen noch Diejenigen hinzugetreten, die zur Fahne der wiedererweckten modernen Scholaſtik ſchwören, und über die Poeſie blind aburtheilen, ohne auch nur die Ahnung einer poetiſchen Selbſtkraft in ſich zu ſpüren. Es werden dabei bittere Klagen geführt über Mangel an philoſophiſchem Tiefſinn, und freie Männer deßhalb herabgewürdigt, weil ſie ſich zu keiner der jetzt imponirenden weltweislichen Schulen bekennen wollen. Der Unfug greift weiter, unberühmtere Männer plaudern nach was ein Einzelner gegen die Verſtandes-Schlaffheit der Zeit geeifert, und ſo hören wir in ſeinen Töchterſtaaten ſogar die Klage, unſerer ganzen Generation mangle der Trieb zur Intelligenz; alle Begriffe werden verwirrt, dem Schlechten und Elenden, das zu jeder Zeit graſſirt, gibt man in wohlgefälliger Beliebigkeit irgend einen beliebigen verrufenen Namen, und würfelt die Sünden gegen die Kritik der Vernunft, die Thorheiten der Enthuſiaſten, die Mittelmäßigkeiten ſchülerhafter Verſuche, die verfehlten Formen der Künſte und die Geſchmackloſigkeiten der Geſchmackslehre, unter dem Deckmantel des Myſticismus zu einer Schimpf- und Schmachrede gegen den Geiſt der Zeit zuſammen, unſerer Zeit, von der ſich nachweiſen läßt, daß ſie mehr als jede frühere den Drang zur Wiſſenſchaft beſeſſen, wo Alles darauf hinarbeitet, die Integrität und Nationalität der Poeſie herzuſtellen, wo Architektur und Bildhauerei ſo ſehr blühn als es die Verhältniſſe der Anlagen und Aufwände nur zugeben, wo Naturwiſſenſchaft, Medizin, Hiſtorie, Theologie, kurz alle Zweige

des Wiſſens und Erkennens, durch leuchtende Männer vertreten und mit einem unglaublichen Eifer betrieben ſind. Klagen über Faulheit des Vernunfttriebes hat man immer gehört, ſo lange die Welt ſteht und hypochondriſche Federn geſchnitten werden: aber jetzt ſind ſie wahrlich nicht an der Zeit. Schlegel's polemiſche Anſichten, ſeine Kritiken, und überhaupt ſeine Meinungen in der bezogenen Weiſe, ſind in folgenden Werken enthalten, die er zum Theil gemeinſchaftlich mit ſeinem Bruder herausgab: Athenäum, eine Zeitſchrift, 3 Bände, Berlin 1798—1800; Charakteriſtiken und Kritiken, 2 Bde, Königsberg 1801; eine Sammlung ſeiner kritiſchen Schriften erſchien zu Berlin bei Reimer, Alles reichlich vermehrt, überarbeitet und mit Zuſätzen verſehn. Schon auf der Univerſität zu Göttingen, wo Bürger ſein Lehrer in der Kunſt der Lieder wurde, hatte er ſich als einen jungen Mann von vorzüglichen Kenntniſſen durch ſeine Preis-Abhandlung über die homeriſche Geographie bekannt gemacht, und Kritik blieb ſeit dieſer Zeit ſein Hauptſtudium. Selbſt ſeine Ueberſetzungen haben zunächſt eine kritiſche Tendenz, indem er durch ſie erſtens Belege zu ſeinen äſthetiſchen Meinungen geben, und zweitens zeigen wollte, wie man die vorzüglichſten Werke der Spanier, Portugieſen, Engländer, Italiener und Indier überſetzen ſolle. Aus dieſem Grunde war es ihm auch einerlei, ob er oder ein Anderer dieſe Arbeiten vollendete. Seine ſchönſten Verdeutſchungen ſind die des Shakſpeare. Das Eindringen Eines Geiſtes in den Andern iſt ſelten ſo überraſchend wie bei dieſer Arbeit zuſammengetroffen, und ihr iſt die höhere Würdigung Shakſpeare's in Deutſchland zunächſt zuzuſchreiben, da mehr doch als alle Kritik die unmittelbare Anſchauung eines Kunſtwerks die Empfänglichkeit für dasſelbe ſtimmt. In gleicher Abſicht, wie den Shakſpeare, begann Schlegel den Calderon zu überſetzen, unter dem Titel: Spaniſches Theater, 2 Bände, Berlin 1803—1809: denn auch bei dieſer Arbeit war es ihm mehr um die geiſtige Wiedergeburt des Calderon'ſchen Geiſtes und der ſpaniſchen Form, als um eine ſyſtematiſch-vollſtändige Uebertragung zu thun. Als ſelbſtſtändiger Lyriker beſitzt Schlegel mehr Anmuth und Zartheit, als Tiefſinn; auch ſind ſelbſt in ſeinen Gedichten viele mehr in kritiſcher Abſicht, als in poetiſchem Erguß geſchrieben. Im Prometheus wurde die Terzine, in den Elegieen ein verbeſſerter Hexameter, zum Gegenſatz des gemarterten Voſſiſchen, und in der meiſterhaften Verneue-

rung des Triſtan die epiſche Stanze eingeführt; auch die Gedichte n den kleineren ſüdlichen Formen beabſichtigten etwas Aehnliches. Unter ſeinen vielen vortrefflichen Romanzen und Balladen gebühret dem Arion, unter den gemüthlichen Spielen der Luſt oder Wehmuth dem Todtenopfer für Auguſta Böhmer der Preis. Auch die verkannte Heroide trat aus dem Schwulſt der Lohenſteiner durch ihn in ihre höheren Rechte. Vortrefflich ſind die Hymnen und Sonette an die Muttergottes. In der ältern Volkspoeſie klingen die Lieder auf die J. Maria in einer ſittlichen Schönheit, wofür der Sinn erſt in unſeren Tagen wiedererwacht zu ſein ſcheint. Wie der Katholicismus ſelbſt Religionspoeſie iſt, ſchönſte Form worin der Aether des religiöſen Gefühls fließt und wogt, ſo iſt die Idee, oder das zur Idee geſtaltete Bild der Muttergottes, die ſchönſte Blüthe dieſer Religionspoeſie, der ſchönſte Theil jener Religionsform. Das wird jeder Wohlgeſinnte freudig zugeben, er ſei einer Religion zugethan wie ſie nur einen Namen haben möge; ohne dieſe Idee wäre vielleicht die Sittlichkeit der Frauennatur mit minderem Glanz umwoben, und auf jeden Fall die Malerei um die herrlichſten Gebilde ihrer Kunſt ärmer. Allein ſelbſt dieſes wollen die neueren nüchternen Scholaſtiker nicht zugeben, die mit dem kühlen Verſtand höchſtens das Symbol analyſiren, denen aber jener höhere Sinn, der den Geiſt eines Symbols anſchauen macht, von einem pfiffig-lächelnden Präzeptor herauskategetiſirt worden. In Schlegel's Blumenſträußen werden wir mit den lyriſchen Gedichten der ſüdlichen Völker und mit den berühmteſten Paſtoralen bekannt, und der anmuthige Zauber dieſer zarten Schmetterlingspoeſien iſt mit einer Zierlichkeit, die nur Schlegel'n eigen, wiedergegeben. Höchſt wichtig iſt dieſes Buch für die Einführung der ſüdlichen Versmaaße in Deutſchland; möge es nur bei jungen Dichtern kein Unheil anrichten, daß ſie das Heil der Poeſie fortan in dieſen, mitunter überkünſtelten Formen ſuchen und ſich der Gründlichkeit des Gedankens, worauf der Deutſche mehr hält als auf polirte Glätte, entſchlagen.

Das Hauptwerk von Schlegel ſind ſeine Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur, eine Schrift, die nicht allein allen Völkern, ſondern auch allen Zeiten zur Richtſchnur der Bildung in dieſem Zweige der Kunſt dienen darf. Man muß ſich eine Reihe von Jahren mit dramaturgiſchen Studien beſchäftigt, und auf demſelben Wege wie Schlegel nach Erkenntniß geſtrebt haben, um ein-

zuſehn, wie reich an Werth das ſei, was er vorgearbeitet. Was er von den griechiſchen Dramatikern gerühmt, iſt bis jetzt das Beſte, was wir darüber beſitzen, trotz des Schreiens der Philologen; von ſeinen Ausſprüchen über Shakſpeare meinen ſelbſt die Engländer, daß ſie ihren größeſten Dichter beſſer würdigen, als es je ein kritiſcher Landsmann von ihm gethan; fühlten die Franzoſen ſich auch beleidigt in ihrem Nationalſtolze über die Angriffe auf die Heroen ihrer Literatur, ſo zeugt die jetzige Revolution in ihren Kunſtanſichten doch von dem mächtigen Einfluſſe des Auslandes, wozu Schlegel den erſten Impuls gegeben. Am unerheblichſten ſind ſeine Anſichten über die dramatiſche Literatur der Deutſchen, die Alterthümer derſelben werden faſt gar nicht berückſichtigt, und unter den Neueren iſt Schiller mit einer beleidigenden Vornehmheit abgefertigt.

Seine zu Berlin gehaltenen Vorleſungen über bildende Kunſt ſind, wie ſie ein Famulus nachgeſchrieben, im Druck erſchienen; wir wollen hoffen, daß der Profeſſor ſelbſt ſie dereinſt herausgiebt, und das gegebene Verſprechen hält, uns in ähnlicher Art, wie die Geſchichte des Drama's, die Geſchichte der bildenden Künſte zu entwickeln. Wir beſitzen außerdem von Schlegel noch ein paar kritiſche Abhandlungen in lateiniſcher und franzöſiſcher Sprache, — letztere eine Vergleichung der euripideiſchen und racine'ſchen Phädra — ſo wie mehre Ueberſetzungen. Aus ſeiner Feder floſſen auch im ſchwediſchen Hauptquartier die Proklamationen gegen Napoleon. Gegenwärtig iſt er mit der Herausgabe eines Hauptwerks der indiſchen Poeſie beſchäftigt.

Schlegel's Charakter, ſonſt human und geſchmeidig, iſt durch Mißſtimmung, Verfolgung, wohl auch durch einen übertriebenen Hang zur falſchen Eitelkeit, in der jetzigen Zeit ſo umgewandelt, daß es ſchwer hält, ſich mit ſeiner Perſönlichkeit zu befreunden, und daß ſich ſeine früheren poetiſchen Genoſſen von ihm zurückziehn. Nur von dieſem zerfallenen Standpunkte aus muß man daher auch ſeine Glaubensſchrift betrachten, worin er ſeine ehemaligen Meinungen zum Theil widerruft, und ſich zu einem vornehmen Staatsglauben in einer Art aufpouſſirt, woron man nicht zu errathen weiß, iſt er Ernſt oder Politik: das Schriftchen iſt daher weder bei Freunden noch Gegnern wohlaufgenommen geweſen, und wäre füglicher unterblieben.

Schlegel's Werth als öffentlicher Profeſſor bedarf keiner An-

rühmung, er ſpricht geiſtreich, belehrend und dabei faßlich, geht mit der Zeit vorwärts, weiß ſeine Anſichten durchzufechten, und tritt, ſobald er das docirende Wort ergreift, mit der Begeiſterung eines Jünglings auf.

Die ſelbſtſtändigen dramatiſchen Arbeiten Schlegel's ſind nicht von Bedeutung. Er ſchrieb ein Schauſpiel: Jon. Ueber den Jon des Euripides ſagt er in ſ. dram. Vorleſungen (Bd. I. S. 246): »Jon iſt eines von den lieblichſten Stücken wegen der Schilderungen von Unſchuld und prieſterlicher Heiligkeit an dem Knaben, wovon es den Namen führt. Zwar fehlt es im Lauf der Verwickelung nicht an Unwahrſcheinlichkeiten, Nothbehelfen und Wiederhohlungen; die Auflöſung vermittelſt einer Lüge, wozu ſich Götter und Menſchen gegen den Xuthus verbünden, kann unſer Gefühl ſchwerlich befriedigen.« Des Dichters Abſicht bei Verfaſſung dieſes Schauſpiels ſcheint daher geweſen zu ſein, bei einer nochmaligen Auffaſſung des euripideiſchen Stoffes die an dieſem gerügten Mängel zu vermeiden und ein neues Drama im antiken Geiſte aufzuſtellen *). Er hat aber hiermit einen Fehlſchuß gethan: die plaſtiſche Ruhe, die dem Stücke inwohnt, hat alle höheren Gefühle verſteinert, und wir müſſen durchweg die traurige Erfahrung beſtätigt ſehn, daß Nachahmung des griechiſchen Geiſtes nicht ohne inwohnende griechiſche Dichterfülle zu Wege gebracht werden könne. Selbſt die Sprache dieſes Jon hat keinen poetiſchen Schwung, wie zierlich abgemeſſen ſie auch iſt, da die Künſtelei des Ausdruckes oft auf die Spitze geſtellt wird, z. B. I. 2, wo Apollo ein Gott genannt wird,

— der bald mit Pfeil und Bogen ſpielt,
Bald mit der Leier allgewaltig trifft.

*) In der Allg. Liter. Zeit. 1805, Nro. 12 u. 13, befindet ſich eine ſehr ausführliche Vergleichung des euripideiſchen und ſchlegel'ſchen Jon, worin der letztere arg mitgenommen und ſchließlich „ein im Einzelnen nicht ohne fleißige Technik gearbeitetes, im Ganzen aber immer doch wunderliches Machwerk" genannt wird. — Die Kegelgereien zwiſchen Schütz und Schlegel, die im J. 1800 in der Allg. Liter. Zeit. geführt wurden und bei Schlegel's leidenſchaftlichem Benehmen zuletzt in Injurien ausarteten (ſ. Intelligenzbl. z. allg. Liter. Z. Nro 62 vom 10. Mai 1800, eine außerordentliche Kriegszeitung), mögen auf die bezogene Rezenſion einigen Einfluß gehabt haben. — In Schlegel's krit. Schriften (Berlin 1828) Th. II. S. 128 finden ſich ausführliche Nachrichten über die durch den Jon veranlaßten Streitigkeiten.

Abgesehn von der frostigen Haltung, ebnet sich die Handlung kunstgerecht fort. Die Pietät im Charakter des Jon nimmt unser Gefühl für diesen sechszehnjährigen Götterſöhn in Anspruch. Die Schilderung der Höhle des Trophonius athmet Kraft und Begeisterung. Die Motive, wonach die in den vier ersten Akten vorgefallenen Begebenheiten erfolgt sind, gibt der Dichter im fünften selbst an, und läßt uns keinen Zweifel über ihre kunstgemäße Anwendbarkeit. Daß Apollo am Schlusse als Deus ex machina herabschwebt, hätten wir bei Schlegel nicht erwartet, der sich gegen diesen so oft gebrauchten Kunstgriff des Euripides ebenso gründlich als wohlweislich in seiner Dramaturgie ausgesprochen hat. Der fünffüßige Jambus ist das Grundversmaaß des Stücks. Die Orakel des Trophonius und der Pythia erschallen, nach griechischem Erforderniß, in Hexametern. Der 2. Akt beginnt mit einem strophischen Gesang des Jon. Mit dem 3. Akt, wo die Leidenschaft gesteigert wird, erklingt eine Zeitlang der Vers der alten Tragödie. Apollo schließt mit dem trimetrischen Os plenum.

Das Ebenmaaß der Jamben hat der Dichter nicht beibehalten, und entstellt sehr oft diese Versart; wahrscheinlich nicht mit Willen. Dutzendweise lassen die falschen Jamben sich herausfinden, z. B.:

Kennst du noch nicht, mein Sohn, sie trennen und vereinen —
Als Opfer für die Unterird'schen foderte —
Bist du des großen Erichthonius Enkelin —
Und was mir erst vorschwebte, steht unwandelbar —
Und hat der Dunst, der aufsteigt, dir das Haupt verwirrt —
Das Weib, das seinem Gatten keine Kinder bringt —
O hätt' ich nimmer diesen schwarzen Tag erlebt —
Ganz andre Opfer, minder reine, heischt es jetzt —
Wohlan, es muß geschehn. Doch, wie vollbringen wir's (Alexandriner) —
Derbei an seinen Lippen ging der Todestrank —
Hör' an, auf daß du glaubest, was unglaublich ist —
Als ob die Schlangen Gorgo selber schüttelte. —

Unerlaubte Uebergänge aus einem Vers in den andern, die Schlegel in seinen Kritiken an Anderen tadelt, finden sich auch bei ihm, z. B.:

Nicht wenig werden, daß die Aeltſten und
Das Volk ꝛc. Ferner:
Und fand sie keinen Gang von Menſchen oder
Raubthieren ꝛc.

Die Konstruktion:

— Kuhot weilt nur unterwegs noch eben
Bei des Trophonius Höhle, jenem dunkeln
Wahrsager Lösungen und Gegenmittel
Der unfruchtbaren Abgestorbenheit,
Wie hier dem lichten Phöbus abzufragen —

ist geschraubt. — Der Gesammteindruck des Schlegel'schen Jon kann kein anderer sein, als ein bedauernder darüber, daß ein Mann wie er, der drei Bände voll der gelehrtesten, geistreichsten und scharfsinnigsten Bemerkungen über die dramatische Kunst geschrieben, worin er namentlich auf eine romantische Ausbildung des Schauspiels dringt, sich einen solchen Stoff aus der griechischen Mythologie aufsuchen und in das neuere Drama übertragen konnte. Noch mehr aber muß ganz Europa bedauern, daß A. W. Schlegel, unstreitig unter den Kunstkritikern, bei der Deutlichkeit, Klarheit und Präzision seines Styls dazu berufen, die tiefsten Ansichten durch einen gewandten Vortrag auch den Laien verständlich zu machen, daß dieser Mann sich in der Mitte seiner Lebensjahre dem Studium des Indischen ausschließlich zugewandt hat, und seine sonstigen Studien darüber bei Seite gelegt wurden. Auf diesem neuen Felde arbeitet er im Grunde nur für einige Gelehrte, seine frühere Laufbahn erstreckte sich über die weite gebildete Erde.

Schlegel schrieb ferner: »Ein schön kurzweilig Faßnachtsspiel vom alten und neuen Jahrhundert, tragirt am ersten Januarii im Jahr 1801.« Eigentlich ein Neujahrsgedicht, das aber tiefern Sinn erhält, indem es, in dramatischer Form, an die Neige des Jahrhunderts tritt, die Kämpfe der Zeiten schildert und den Triumph des neunzehnten Jahrhunderts über das verschwundene in prophetischer Vorahnung feiert. Die scherzhafte, Hans Sachsische Einkleidung macht die Wahrheit um so eindringlicher, je absichtloser sie vorgetragen scheint. Auch hier ist die polemische Richtung des Schlegel'schen Strebens sichtbar vorwaltend, und das »philosophische« Jahrhundert kommt schlimm weg (es wird vom Teufel geholt). Die Nüchternheit der abstrakten Verstandesrichtung des letzten Säkulums, die sich bis in die Poesie hinein erstreckte, das Reduziren aller Begriffe auf die Möglichkeit einer sinnlichen Auffassung, und die damit verbundene Unterdrückung alles Kindlichen,

Gemüthlichen und Ahnungsvollen, wie sie damals gepredigt wurde, werden scharf geahndet, und der Dichter zeigt, daß wir auf diesem Wege endlich einer geistigen Abtödtung entgegengegangen wären. Da schwebt der Genius und die Freiheit zur Erde, sie wollen ein neues besseres Geschlecht heranziehn, und als Erdwahrheit alles Wissens soll gelten:

Was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übt in Einfalt ein kindlich Gemüth. —

Schlegel hat sein Talent zur poetischen Satire weniger ausgebildet, als wir, nach den Proben zu urtheilen, die er davon in dem unnachahmlichen, nachahmenden »Wettgesang dreier Poeten« gegeben, wünschen müssen. Diese drei Poeten sind der Werneucher Schmidt, den schon Göthe wegen seiner mistischen Natürlichkeiten in den Musen und Grazien in der Mark ausgelacht, ferner Matthisson, dessen Kindlichkeit nicht selten in einem Schwall von Citaten aus der Geographie und Archäologie poetisch untergeht, und Voß, dessen grammatische Natur als Dichter allzusehr hervortritt, und von dem Schlegel in s. krit. Schriften sagt, er habe das seltene Talent besessen, alles Liebenswürdige durch seinen persönlichen Charakter unliebenswürdig zu machen.

A. W. v. Schlegel's zu Dresden am 11. Jan. 1829 verst. Bruder, Friedrich v. Schlegel, (geb. zu Hannover am 10. März 1772) ein Mann, worauf Deutschland stolz war, in manchen Fächern des Wissens Bahnbrecher, in einigen tiefer Forscher, in anderen glücklicher Nachzügler, in fast allen zu Haus, und nebenbei, wenn auch ein spätgereifter, doch ein sinniger Jünger der lyrischen Muse, in deren verschiedenartigsten Gebieten er nicht minder schwärmte, wie er sich im Gebiete der Wissenschaft als Proteus erwies — Fr. Schlegel hat als Dramatiker solche Blößen gezeigt, seiner angestammten kräftigen Natur im Alarkos *) sich so sehr begeben, daß man die Achtung, womit ein jüngerer Schriftsteller von einem ältern und berühmten immer sprechen soll, fast aus den Augen setzen möchte, wenn man ein beurtheilendes Wort über dieses geschraubte, geschnürte, entstellte Unding sagen muß, über dieses betrübte Chaos, woraus sich die Welt eines spanischen Trauerspiels, lebend und we-

*) Auch Lope de Vega's beklagliches Zwang (fuerza lastimosa), ein beliebtes spanisches Volksstück, enthält die Geschichte des Alarkos.

bend in der Luft der Ehre, Rache und Liebe, hat entwickeln ſollen, woraus aber ſtatt einer lebendigen Welt voll wirklicher handelnden Menſchen, ein Cezeß von todten ſtarren Marionetten hervorgegangen iſt, kurzum ein Stück, über das die beſten Freunde Schlegel's den Kopf geſchüttelt, das ſeinen Feinden zur Zielſcheibe des Spottes und der Satire hat dienen müſſen, und das im Uebrigen von wenig Leſern gekannt iſt, weil die meiſten keine Geduld haben, ſich durch das Ganze durchzuarbeiten. Hätte Sch. eine Travestie der ſpaniſchen Stücke, worin eine überkünſtelte Intrigue, die Stelle der tragiſchen Grundidee vertretend, durch phantasmagoriſche Nebenmittel gehoben und mit Guirlanden von tauſend ſchönen Redensarten verblümt wird, ſchreiben wollen, er hätte nichts Paſſenderes geben können. Aber es war ihm heiliger Ernſt mit dieſem Trauerſpiel, und leider erſchien es zu einer Zeit, wo Deutſchland auf die Meiſterwerke ſpaniſcher Dichtkunſt durch Kritiken und Ueberſetzungen aufmerkſamer als früher gemacht war; es hat damals, trotz der anerkannten Nichtigkeit ſeines Gehalts, dazu beigetragen, in jungen excentriſchen Dichterköpfen die Meinung weiter zu verbreiten, als ſei ein Trauerſpiel die lyriſche Ausſprache momentaner Gefühlszuſtände, und es komme dabei weniger auf eine kunſtgenügende Zeichnung großartiger Charaktere, oder auf die richtig durchgeführte Veranſchaulichung eines wahrhaft tragiſchen Fundamentalgedankens, als darauf an, zierliche Männleins und Fräu'leins zierlich reden zu laſſen, ihre Lebensſchickſale in allerlei Verwicklungen, des Zufalls oder der Providenz, zu bringen und dieſelben endlich durch einen Rettungskoup (eine moderne Uebertreibung der ariſtoteliſchen Peripetie) zu verklären oder durch leidlichen Tod ſterben zu laſſen, wo denn im letztern Fall gewöhnlich eine miraculöſe Apotheoſe angehängt wird.

Die grellen Farben, womit die Perſonen des Klarkos gemalt ſind, der lange Blutſtreif, der ſich durch das Gemälde zieht, ſpiegeln ihre düſtere Gluth auch in der Form des Stücks wieder, die ſo bunt wie ein chineſiſcher Teppich iſt und alle Versmaaße der ſüdlichen Völker ſo ziemlich in ſich aufgenommen hat: Romanzen, Ottaverimen, Kanzonen (die, außer am Schluſſe, auch noch in der Mitte reimen), Terzinen, Sonette u. ſ. w.) dabei bald Jamben ertönen, bald Trimeter einherſtolzen, und dann Trochäen hinfließen läßt, endlich ſogar durchgängig die monotonſten Aſſonanzen zuge-

laſſen hat, worunter der Gedanke nothwendiger Weiſe erdrückt werden muß. —

Kotzebue war ein beſonderer Feind des Alarkos. In ſeinen kleinen Romanen und Miszellen, Leipz. 1807. Bd. II. S. 144, ſteht z. B. Folgendes: »Ueber die Aſſonanzen im Alarkos. — Es war einmal ein Künſtler in Griechenland, er hieß Myrmecides, der machte einen ſehr künſtlichen kleinen Wagen, mit ſechs kleinen Pferden, welches Alles zuſammen eine kleine Mücke mit ihrem kleinen Flügel bedecken konnte. Die Griechen nannten ihn: den großen Künſtler in kleinen Gegenſtänden.« — und in demſ. Werke Bd. IV. S. 253 ſchießt er neue Pfeile gegen Friedrich Schlegel, weil derſelbe, der Verf. des Alarkos, in ſeinem poetiſchen Taſchenbuche ſich geäußert: Es bleibt das gefährlichſte aller Experimente, auch in der Kunſt fremde Sitten annehmen zu wollen; das Eigene geht gewiß verloren, und das Fremde, wornach man ſtrebte, wird faſt nie erreicht. — Es iſt bekannt, mit welcher derben Laune A. W. v. Schlegel in ſeinen Gedichten an Kotzebue ſich und ſeinen Bruder rächte.

Anonym erſchien zu Münſter 1803: Etwas über Alarkos, Trauerſpiel von Schlegel (laut Raßmann's literar. Handwörterbuch, Leipz. 1826 S. 260, von Gerh. Ant. Gramberg zu Oldenburg).

Im 8. Bd. von Fr. Schlegel's ſämmtlichen Werken iſt der erſte Akt des Bajazet, als Verſuch einer metriſchen Ueberſetzung des Racine enthalten, wobei ich wiederum bemerken muß, daß die künſtliche deutſche Einkleidung den gravitätiſch-ehrbaren Charakter des Originals verwiſcht hat.

Ludwig Tieck (Peter Lebrecht und G. Färber).

Tieck lebt als Dr. der Philoſophie und k. ſächſ. Hofrath zu Dresden: geb. zu Berlin am 31. Mai 1773. Zu der kleinen, aber achtbaren Zahl der großen Geiſter, die mit der Dichtkunſt im Herzen geboren wurden, und die ſogleich, ohne Thorheiten und Verirrungen, die rechte, ihrem Genius beſtimmte Bahn verfolgten, zu jenen Heroen, deren ganzes Leben Erkenntniß des Schönen und Huldigung der Kunſt geweſen, zu dem Kreiſe eines Homer, Sophokles, Shakſpeare, Calderon, Cervantes, Arioſt und

Göthe, zählt gewiß auch dieſer ſeltene, liebenswürdige und wunderbare, nur durch Parteigängerei etwas verſchrieene Mann mit. Tieck gehört zu den Lieblingen der Muſe, denen ſchon in der Wiege der Kuß derſelben ward, und dieſer Dichter iſt ſeiner Göttin bisher ſo treu geblieben, daß Thun und Wollen, Leben und Charakter bei ihm mit der Poeſie in eins verſchmolzen ſind. Was den Sänger adelt und über die Erde trägt, was ihn beliebt und geſucht macht, was ihm die eigene Würde ertheilt, iſt Tieck verliehn. In ſeiner Bruſt jauchzt und klagt, weint und lacht, entzückt und erhebt jener ſangreiche Bote des Geiſtesfrühlings, den wir Poeſie nennen, und ſein volles Eigenthum ſind: Phantaſie, die bald wie ein Kolibri ſpielt, bald wie ein Kondor in die Wolken rauſcht, und bald wie jener ſchauerliche Nachtvogel in das Innere der Herzen ſich hineinſaugt; Scherz, der muthwillige Geſell, der, wie ein kleines Kind, artig bleibt, ſelbſt wo er Poſſen treibt; Weisheit, nicht jene, die beſtändig den Büttel des Zuchtmeiſters ſchwingt, ſondern die liebevollere, die nur andeutende und bedeutungsvoll hinweiſende Tochter der Athene; Humor, der glatte bunte Fiſch, der ſo oft über die Wellen des Herzens hinausſpringt und plätſchert und ſich ſonnt, als ein heiterer Lebenshimmel ſich darin widerſpiegelt; Laune, die vierzehnjährige Unſchuld, die um ſo mehr bezaubert, je bewußtloſer und unbefangener ſie tändelt; Witz, der leichte Federball, den die poſſirlichen Gnomen der Erde und der Höhen einander zuwerfen; Genie, das Erbtheil des Himmels, das ſich nicht weiter vererben läßt; Anmuth, die, ſelbſt wenn ſie die Binde des Eros trägt, noch den Silberblick der Bezauberung ausübt; Sitte und Feinheit, zwei Schweſtern, die wie ein ſchmeichelnder Oſtwind beſtändig auf Roſen wandeln, ohne ihre Stengel zu knicken; Myſtik und Allegorie, ein Engelpaar, das wo der Verſtand ſchweigt, dem Herzen die Verſtändniſſe der göttlichen und menſchlichen Dinge gibt; Kindlichkeit, die ſelbſt dann noch bleibt, wenn ſie ſich mit grauem Haare auf dem Steckenpferdchen des Muthwillens ſchaukelt oder auf dem Seile der Lebensluſt tänzelt; und eine Ironie, welche, indem ſie verſtelltes Lob, verſtellte Bewunderung iſt, die köſtlichſte und am wenigſten feindſelige Satire dadurch ausübt, daß ſie einem Dinge oder einem Menſchen Vollkommenheiten beilegt, deren Gegentheil ihm zukommt. Geſellen ſich zu dieſen Vollkommenheiten des Autors die bewun-

drungswürdigsten Eigenschaften des Menschen, die Tugenden der feinsten Geselligkeit, Beredsamkeit im freundschaftlichen Verkehr, ein wunderbarer Ausdruck in der Lektüre, Treue und Anhänglichkeit für alles einmal Liebgewonnene: so haben wir das Bild eines der vorzüglichsten Männer vor uns, den wir um so höher achten wollen, als er nebst Göthe noch rüstig am Abende einer Periode unserer Literatur wirkt und schafft, die wir schon jetzt, wir wollen hoffen allzu voreilig, das goldene Zeitalter derselben nennen. Tieck hat sich in so mancherlei Gattungen der Poesie, der Kunst und der Wissenschaft bewegt, daß man seine Werke trennen und klassifiziren muß, um das Einzelne gehörig zu würdigen. Das Schwächste von Allem, was er geleistet, sind zweifelsohn seine lyrischen Dichtungen: hier geht er wenig auf die Tiefe des Gedankens ein, tändelt mit leichten, meist erotischen Gefühlen, und verletzt nebenbei, etwas unerlaubt, die Ansprüche und Gerechtigkeiten der Form. Für den Komponisten sind seine Lieder jedoch Goldgruben, und er hat ihnen, was die melodiöse Einkleidung anbelangt, schon im Wortausdruck vorgearbeitet. Meister in jeder Beziehung ist Tieck im Roman, im Mährchen, in der Novelle, im mysteriösen und aristophaneischen Drama. Seine größeren Werke dieser Gattung werden ewig leben. Die besseren daraus sind gesammelt in seinem Hauptwerk, dem Phantasus, dessen äußere Anlage schon anziehend ist, indem sich Poesie und Kritik in diesem Werk auf eine originelle Weise vereinigen. Die Einleitung darf als Tieck's Meisterarbeit betrachtet werden, und spannt einen Himmel des Gefühls und der künstlerischen Anschauung über uns aus, woran kein trübgrisches Wölkchen mehr dunkelt. Hätte Göthe diese Einleitung vor Augen gehabt, wahrlich, er würde die harte Aeußerung über Tieck im 2. Th. von „Kunst am Rhein und Main", wonach er ihm eigentliches Studium der Kunst und Kunstkenntniß überhaupt abgesprochen, nicht haben thun dürfen. Jedes Wort in diesem Vorbericht scheint vielmehr aus dem innersten Wesen der Kunst und des Lebens aufgegriffen und selbst mit originellen Ansichten über das gewöhnlichste Thun und Treiben verbrämt. Als Uebersetzer glänzt Tieck neben Schlegel. Sein Don Quixote verdrängte die Soltau'sche Verkürzung und Verballhornung, und blieb im Geiste des Cervantes, über den er schon seit vielen Jahren an einem größern Werke arbeitet. Ebenso über Shakspeare, worüber er schon

jetzt die feinſten und ſcharfſinnigſten Bemerkungen, die man, ſelbſt wo ſie Hypotheſen ſcheinen, bewundern muß, bekannt gemacht hat. Deutſchland verdankt ihm die erſten gründlichen Kenntniſſe über den Zuſtand der altengliſchen Bühne. Auch über das altdeutſche Theater beſitzen wir bis jetzt die intereſſanteſten Data aus ſeiner Feder; er war es ebenfalls, der die Minneſinger neuerdings einführte, und uns durch die Herausgabe des Ulrich von Lichtenſtein mit dem Geiſt der mittelalterlichen Ritterlichkeit vertrauter machte. Als Freund, als Aufmunterer junger Talente, hat Tieck ſich immer von der ſchönſten Seite gezeigt, wie oft er auch mit Undank belohnt worden. Die Bemerkungen über Novalis und Lenz, mit welchem letztern er Göthe'n auf die geiſtreichſte Weiſe zuſammenſtellte; die Vorrede zu den Werken von Kleiſt, Uechtritz, zur Beaga und zu ſo vielen andern; die Herausgabe der Reliquien von Wackenroder und Solger, deſſen Geiſtesverwandter und Freund zu ſein er ſich mit Stolz rühmt, haben ihm nicht geringe Verdienſte, Anfechtungen blieben auch nicht aus, erworben. Den meiſten Widerſpruch fanden ſeine dramaturgiſchen Blätter. Anfangs wurden ſie bewundert und beſtaunt, der Kontraſt dieſer Kritiken mit den übrigen, in der Abendzeitung mitgetheilten, entweder lauen oder flauen Theaternachrichten, war grell genug, um halb Deutſchland aufmerkſam zu machen, und ſelbſt die hämiſcheſte Anekkritik verſtummte vor ihrer ſchneidenden Logik, geiſtvollen Entwikkelung und ſiegenden Autorität, wozu ſich noch Anmuth, Gediegenheit und Fülle des Ausdrucks geſellten. Jeder, der eigene Anſichten hat, wird in die Anſichten eines Andern niemals unbedingt einſtimmen; alſo wird auch Jeder an Manchem, was Tieck aus Eifer oder Ueberſchätzung lobt und tadelt, das Seinige auszuſetzen haben: das aber bleibt wahr, daß die Tieck'ſchen Urtheile kühn, überraſchend und neu ſind, und daß ſie die Selbſtkritik in einem unglaublichen Grad befördern: um ſo alberner iſt es daher, wenn ein ſattſam bekanntes Häuflein von Neidern und Schmähern ſich aus perſönlicher Gehäſſigkeit dagegen ſtemmt, und, anſtatt die Sache zu widerlegen, den Autor durch ſchnöde Rügen, wohlfeile Späße, boshafte Anekdoten und ſalzloſe Epigramme zu kränken ſucht.

Tieck hat nie für die Bühne geſchrieben. Er hätte das deutſche Luſtſpiel retten können. Was er in dramatiſcher Form geſchrie-

den, ſei, wenn auch nicht vollſtändig, hier mit einigen Worten beleuchtet.

1. Leben und Tod der heiligen Genovefa, Trauerſpiel. — Dieſes meiſterhafte Trauerſpiel gehört einer eigenen Gattung von Schauſpielen an, die man geiſtlich-muſikaliſche Dramen genannt hat. Die Benennung iſt paſſend: denn wie alte Legenden und Heiligengeſchichten den Inhalt ausmachen, ſo iſt die dialogiſche Einkleidung derſelben ſo wenig beſchränkt, ſo gegen alle Regeln des Drama angehend, bald im epiſchen Vortrage und bald im Fluß der lyriſchen Rede verloren, daß dieſe Poeſie ſich den unbegränzten Ergießungen der Muſik nähert und in ihren ſüßen Tönen wie ein Kind wühlt und plätſchert *). Die alte, in Volksbüchern aufbewahrte, dichteriſch oft benutzte Legende von der trierſchen Pfalzgräfin Genovefa iſt mit allen Nebenbegebenheiten und Wundern, der allbekannten Sage ganz getreu, auf eine Weiſe verherrlicht, die jedes fühlende Herz in Anſpruch nimmt. Ton und Haltung des Gedichts ſind fromm, kindlich und naiv; die Heiligenverehrung des Katholizismus wird von ihrer erhebendſten und wohl zu vertheidigenden Seite aufgefaßt; das Ueberirdiſche, und was einem höhern Glauben anheimgeſtellt bleibt, iſt nicht dramatiſch vorgetragen, ſondern wird als etwas Aeußerliches erzählt (der heilige Bonifacius wandelt deßhalb als eine Art von Chorführer durch das Stück, beginnt und ſchließt daſſelbe); die Einzelnbegebenheiten reihen ſich an eine große hiſtoriſche Weltbegebenheit, an die ritterliche Aufſchwingung der fränkiſchen Majordomus zur Königswürde, ungezwungen an; durchgängig wird Frommſinn, Tugend und chriſtliche Ausdauer an ſchönen Thaten veranſchaulicht, und Gottes Vaterauge lächelt uns durch Wolken zu. Deßhalb heißt es, als Genovefa mit der Heiligenglorie verklärt wird:

O laßt uns Alle dieſen Wandel führen,
Daß wir wie ſie die Tugendkron' erringen,
Mit Himmelsglanz die Seele auszuzieren,
Daß wir uns Gott, ein würdig Opfer, bringen.
Uns drängt die Welt, uns ſelber zu verlieren,
Dem Kleinmuth wachſen keine Engelſchwingen;
Doch aus dem Krieg zu retten unſern Frieden,
Iſt Gottes Auserwählten nur beſchieden.

*) Daſſelbe ungefähr ſagt Tieck irgendwo von Paleſtrina's Kirchenkompoſitionen.

Ein Charakter ist in der Tieck'schen Genovefa enthalten, welcher dieselbe allein zu einem der gediegensten Werke unsrer Literatur erhebt: es ist der des Golo, des unglücklichen Liebhabers der Genovefa, der zuletzt zum verruchtesten Verbrecher wird. In der Steigerung dieses reinmenschlichen Charakters von der fröhlichsten Unbefangenheit bis zur Verstocktheit des Böswichts ist eine Kunst entfaltet, die kaum ihres Gleichen hat. In allen Scenen, wo Golo auftritt, brennt und tobt das Feuer der unseligsten Leidenschaften, die sich ihr Opfer erkoren haben und bis zum Untergange festhalten. In der Altan- und Gartenscene lodert diese Gluth als ein dunkles Nordfeuer und wird bei aller Schrecklichkeit schön und liebenswürdig. Die größte dramatische Geschicklichkeit hat Tieck darin gezeigt, daß sein Golo bei aller Verruchtheit nie gehässig und verabscheuungswerth wird; seine Liebe zum Weibe seines zweiten Vaters nimmt den reinsten Anfang, er sagt zur Amme:

Wie eine Heil'ge steht sie vor mir da,
Ich darf's nicht wagen, ihr Gewand zu rühren,
Ihr Blick schlägt meinen Blick darnieder, ja
Ich schäme mich in ihrer Gegenwart
Der reinsten Gedanken oder Wünsche.

Nicht durch Künste der Buhlerei und Verführung, die man ihm beibringen will, mag er zu ihrem Besitze gelangen: aus freiem Antriebe soll Genovefa ihn wieder lieben, und erst als alle seine heftigen Bitten und Bestürmungen fruchtlos sind, kehrt sich sein Gemüth um, verstockt, versteinert, und er wird gewiß ein Verbrecher, aber doch ein solcher, von dem man mit dem alten Ritter Wolf nur sagen kann:

Und doch kann ich den Bösewicht nicht hassen.

Ein paar Lieder sind als Begleiter der Lebensschicksale dieses Mannes eingewoben, die in ihrer Wiederkehr manchmal zu Thränen rühren. Wie schauerlich aus dem Herzen klingt sein Schmerzensliede: »Ich war ein junges Blut«, und wie schrecklich geht der Inhalt des »Dicht von Felsen eingeschlossen« in Erfüllung! Golo, im Anfange des Stückes in der Ferne sein Roß tummelnd, und am Schlusse im Felsenthale erstochen, welch tragischer Kontrast, wie drohend der Zeigefinger vor der Verblendung durch unzubefriedigende Leidenschaften. — Die Form ist die des spanischen Schauspiels, alle Versarten blühen bunt durcheinander. Die Sprache strömt

einfach, aber immer dichterisch, und jeder Situation angemessen. An einzelnen Ausdrücken und Worten, womit Tieck es nicht genau nimmt, wollen wir nicht mäkeln. *)

2. Kaiser Oktavianus, Lustspiel in zwei Theilen. — Die Elemente des romantischen Schauspiels sind hier alle beisammen, und werden in einem allegorischen Vorspiel würdig introducirt. Tausend abentheuerliche Mythen knüpfen sich dann an die Schicksale zweier verstoßenen Söhne des (fabelhaften) Kaisers Oktavian, wie sie in dem alten Volksbuche gleichen Namens erzählt sind; Wunder, Geister- und Thierwelt werden zu Hülfe gerufen, um das bunte Spiel zu beleben, und der Dichter hat sogar den gewagten Versuch gemacht, den Schlaf mitsprechen zu lassen, ohne die Leser schläfrig zu machen. Es ist unmöglich, die Begebenheiten, welche sich in diesem umfassenden Werke in romantischer Gaukelei aneinander fortdrängen, in aller nachzuerzählen; nach den bekanntesten Ländern der alten Welt wird unser Blick auf und ab gerichtet, um zuletzt auf Frankreich's schönen Fluren, wo König Dagobert sich gegen die Schwärme der Sarazenen wehren muß, auszuruhen. Hier treffen sich auch die durch Schicksal und Unglück Getrennten sämmtlich wieder, und das Lustspiel behauptet sein Vorrecht der liebevollen Verpaarung. Einzelne Charaktere sind mit Liebe ausgeschmückt. Die alte Kaiserin streift an den Ernst der Tragödie. In dem Narren Pasquin sprudelt der Tieck'sche Humor. Am schönsten ist Florens gehalten, der (Allen unbewußt) der verstoßene Sohn des Kaisers Oktavian ist und die angeborne Heldennatur in seiner philiströsen Umgebung, da er bei einem Pariser Bürger erzogen wird, bei jeder Gelegenheit durchschimmern läßt. Die Scenen, wo er, zum Metzger bestimmt, zwei Rinder für einen Falken weggibt, und nachher, wo er ein Pferd ankauft und dafür noch mehr als den geforderten Preis zahlt, zeugen von der Hand eines trefflichen Charaktermalers. Seine Liebe zu der persischen Königstochter wird der Born, aus dem die durchsichtig-

*) Ein junger Dichter meiner Bekanntschaft hatte dem seligen Jean Paul ein Bändchen Gedichte zur freundschaftlichen Revision übersandt. In der Antwort machte Jean Paul folgendes artige Bonmot. Hüten Sie sich, schrieb er, vor tieckischem (hier war das Wort tieckischem durchstrichen und dafür tückischem gesetzt) Leichtsinn des Herrn.

hellſten lyriſchen Töne hervorquellen. Die Geſänge von der Roſe und Lilie ſind einzigſchön. Auch durch dieſes Luſtſpiel wird der Glaube an eine göttliche Fürſehung angeregt, und Oktavian fragt mit Recht:

Iſt nicht Natur und Kunſt und Poeſie
Nur unſer in dem ſchönen Reich des Glaubens? —

Die mancherlei Laſcivitäten der Sprache gaben den bedenklichen Gegnern der neuern Schule reichlichen Anlaß zu Klagen wider die romantiſche Dichtungstheologie.

3. Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens, Tragödie. — Mit dieſem Kindermährchen beginnt derjenige Theil des Tieck'ſchen Phantaſus, welcher die Schauſpiele umfaßt. »Mit Mährchen«, heißt es in der Einleitung, fängt das Leben an; in ihnen entwickelt ſich das Gefühl der Kinder zuerſt, und ihre Spiele und Puppen, ihre Lehrſtunden und Spaziergänge werden vor ihrer Phantaſie zu Mährchen.« Das Rothkäppchen iſt ganz für die jugendliche Phantaſie, in Sprache, Ton und Rhythmus, berechnet; zuweilen vergißt ſich der Dichter in ſeiner guten Laune und wirft einen ſatiriſchen Gedanken hin, der, ſo kindiſch er auch Anfangs ausſieht, doch eine ernſtere, männliche und treffende Wahrheit enthält. Wie zweckmäßig es iſt, die Jugend durch die Thierwelt belehren zu laſſen, geht aus dem Beifall, den alle gute Fabeln bei ihr finden, evident hervor. Doch muß der Dichter Alles vermeiden, was eine mißliche Gefühlserregung befördern kann. Dieſes iſt hier, wo auch die Abſicht dazu fehlte, nicht vermieden, da Furcht, wie es ſcheint abſichtlich, eingeflößt werden ſoll. E. T. A. Hoffmann hat den Ton des Kindermährchens noch mehr verkannt, indem er, in ſeinem mit Fouqué herausgegebenen Mährchenbuch für Kinder, ſeine fieberhafteſten Nachtgebilde in die, ohnehin überreizte jugendliche Phantaſie einſchmuggeln wollte.

4. Der Blaubart, Mährchen. — Die franzöſiſche Sage vom Blaubart, der ſechs Weiber mit eigener Hand hinrichtete, weil ſie die Probe, worauf er ihre Neugierde ſtellte, nicht beſtanden, bei der ſiebenten aber ſelbſt in's Gedränge gerieth und das Leben verlor, hat auch bei uns ein allgemeines Wohlgefallen erweckt, und iſt von Tieck zu einem ſchönen Mährchen benutzt worden, worin er die Sage treu, und unſere Furcht, beſonders während der Dachſcene, ſpannend, dramatiſch vor ſich gehn läßt, zugleich aber Veranlaſſung

nimmt, uns durch den Mund eines geſcheidten Narren und närriſchen Geſcheidten (eines ſogenannten Rathgebers) einige der höchſten Lebenswahrheiten mit einer wunderwürdigen Dialektik und behaglichen Laune, im Geiſte Gozzi's, vorzutragen, ſich ſelbſt in anſcheinlichen Kleinigkeiten als einen geſchickten Seelen- und Charaktermaler zeigend. Daß er das altdeutſche Ritterthum von ſeiner wahren und ſchönen Seite auffaßte, läßt ſich bei einem Manne ſeines Geſchmacks vorausſetzen.

5. Der geſtiefelte Kater, Kindermährchen. — Mit dieſem Stück eröffnete T. ſeine ſatiriſchen Luſtſpiele, polemiſche Meiſterwerke in dramatiſcher Form. Er ſagt ſich darin von allen Regeln freiwillig los, eben um in dieſer Regelloſigkeit die proſaiſche Regelrechtigkeit zu verhöhnen, worin mittelmäßige Köpfe das Erlöſungswerk der Poeſie ſuchen. Daß dieſe Tieck'ſche Losgebundenheit ſich dem Weſen der ariſtophaneiſchen Komödie genau anſchließe, bedarf keiner Erörterung. Wie dieſe, gibt auch er die derbſten Lehren im drolligen Gewande, und die Thierwelt, zu der wir uns als ſinnliche Weſen in der Komödie mehr oder weniger hinneigen, iſt auserſehn, die übervernünftigen Menſchen zur Einſicht zu verweiſen. Im geſtiefelten Kater wird hauptſächlich das Theater im Theater verlacht, das Mährchen und die Zuſchauer ſpielen zuſammen, und in dieſen gegenſeitigen komiſchen Berührungen nimmt der Dichter Veranlaſſung, Andeutungen zu einem beſſern Verſtändniß der Kunſtſchönheit (z. B. über den Hanswurſt) wie Lichtblitze zwiſchen die anſcheinlich albernſten Redensarten zu werfen. Mancher deutſche Poet fühlt den ſatiriſchen Bolzen. Zum nähern Verſtändniß des Einzelnen thäte es noch, wenn bei Tieck's Lebzeiten ein Kommentar über dieſes Stück geſchrieben würde. Lobhudelei und toller Kunſtenthuſiasmus ſind in der Perſon des Böttichers (des Hofraths Böttiger in Dresden) unübertrefflich verſpottet. Was in dieſem Mährchen ſcherzweiſe geſchieht, indem Böttiger'n der Zapfen, womit man ſeine Lobhudelei einſtbulirt hatte, aus dem Munde fährt und er ſein »Ich — muß — loben« herauswürgt, iſt nach Jahren in der Wirklichkeit vor ſich gegangen, als derſelbe, nachdem er das Amt eines Theaterrezenſenten in der Abendzeitung für immer niedergelegt, nach der Vorſtellung des Don Gutiere nach Hauſe ſtürzte und in einer Tags darauf erfolgten Rezenſion über Mad. Schirmer ſelbſt eingeſtand, daß er dießmal ſein Lob nicht mehr zurückhalten

könne. Ueber die Perſönlichkeiten, die Tieck noch gegen andere lebende Schriftſteller hier vorbringt, hat er ſich im Phantaſus vertheidigt, indem er ſagt: »Das Luſtſpiel und die Kunſt hat nicht leicht der Perſönlichkeit entbehren können, und wenn die Darſtellung nur keine feindſelige gehäſſige Anklage iſt, ſehe ich nichts darin, was der Unſchuld der Freude in den Weg treten könnte. Daß die Phantaſie in der Luſt übertreibt, verſteht ſich von ſelbſt, denn ſonſt wäre ihre Darſtellung keine poetiſche, oder überhaupt keine Darſtellung, und darum erfreun wir uns bei'm Ariſtophanes der Karrikatur des Sokrates: ich glaube auch, daß, wenn wir uns eine wahrhafte Vorſtellung dieſes berühmten Mannes machen wollen, wir uns neben den Schilderungen des Xenophon und Plato die des komiſchen Dichters in die Wirklichkeit überſetzen müſſen, um mehr als ein ehrwürdiges Schattenbild von ihm zu erblicken; die Kunſt hat keine Kraft hinzureißen, wenn nicht aus der Karrikatur die Wahrheit des Bildes hervor ſchaut.«

6. Prinz Zerbino, oder: die Reiſe nach dem guten Geſchmack, gewiſſermaßen eine Fortſetzung des geſtiefelten Katers, ein Spiel in ſechs Aufzügen. — Tieck iſt ſo ſehr von der Natur zum Dichter berufen, daß ihm, wie dem Ovid, Alles, was er treibt, unter der Hand zum Gedichte wird. Sein Zerbino iſt im Grunde eine geiſtreiche Kritik und Heerſchau der poetiſchen Literatur, und ein trocknerer Kopf als er würde hierzu vielleicht die Form eines Kompendiums oder einer literariſchen Wochenſchrift gewählt haben, ihm aber wurde ſelbſt die ſogenannte Geſchmackslehre zur Poeſie, und zwar zu einer recht verſteckt-ironiſchen Poeſie, indem er nicht zeigt, wohin angeborne Genialität führt, ſondern, wie weit die ſyſtematiſch angeeignete und angelernte theoretiſch-poetiſche Schulfuchſerei zurückführt. Phantaſie iſt das A, Bildung und Schule das B des Dichters; wo letztere allein vorherrſcht, erhalten wir, ſtatt Poeten, nüchterne Pedanten; und alles Höhere, der freie Flug des Genies, Scherz und Witz, geiſtreiche Weltanſchauung, Leben mit dem Leben, werden erdrückt, verflacht und begraben. Ich möchte im Schluß des Zerbino, außer dem komiſchen Element, auch noch etwas Tragiſches finden, indem es auch im Bereich der Geiſter eine Tragödie iſt, wenn Uebervernunft oder ſyſtematiſches Widerſtreben gegen die reine Poeſie den Sieg davon tragen. Doch wie jeder gute Tragöde, hat auch T. in ſein humoriſtiſches Werk ein verſöhnendes Prin-

zip zu legen gewußt. Neben dem ſatiriſchen Schauſpiel her, und deſſen Schritte gleichſam begleitend, geht nämlich ein kleines lyriſches Schauſpiel an der Hand ſchwärmeriſcher Phantaſie, und wie im eigentlichen Zerbino die Poeſie zu Grunde geht, ſo lebt ſie hier in den Herzen liebender Jünglinge und Mädchen, in den Klagen um Trennung und Weh der Seele, in den Betrachtungen des Eremiten, und im Zuſammentreffen der Verlornen und ſich Wiederfindenden, öfterlich auf. Himmliſche Zartheit verbrämt und verſchleiert die Liebe zwiſchen Lila und Dorus, und die Schmerzen und Wonnen dieſes Gefühls beſeelen die Worte des Helikanus. L. iſt wie überall ſo auch in dieſen Schilderungen ganz und durchaus Jünger der poetiſchen Kunſt, und ein Dichter, der nur in der Dichtkunſt lebt; daher das Gedicht im Anfange des 5. Akts auch als ſein poetiſches Glaubensbekenntniß angenommen werden darf:

Du in deinen Heiligthumen,
Hohe Göttin, Poeſie,
Wann du unter großen Blumen
Wandelſt in des Morgens Früh:
Wann du aller Lieder denkſt,
Die dein erſter Liebling ſang,
Ihn zu ſehn die Schritte lenkeſt
Nach dem dunklen Buchengang, —
Ach, verzeihſt du wohl dem Kühnen,
Der ſich deiner Gottheit naht,
Bis zum Tode dir zu dienen
Sich als ein Geſchenk erbat:
Wüßt du ihm die Blicke ſchenken,
Die du deinen Prieſtern gabſt,
Ihn mit deinem Lächeln tränken,
Daß du ſeinen Geiſt erlabſt?
O wie würd' er in dem Meere
Deiner Liebe neu erboren!
Aus dem zahlenloſen Heere
Zu der Wonne auserkoren! —
Wüßt den Menſchen du bewehren,
Flüchtet jedes Leid zurück,
Muß in Freuden ſich verkehren:
Du nur biſt der Erden Glück! —

Um zur Hauptſache zurückzukommen, ſo liegt am Tage, daß die Tendenz des Gedichts in der Hauptſache gegen die Wiſſenſchafts-,

Kunſt- und Lebens-Anſichten des philoſophiſchen Jahrhunderts gerichtet iſt, an deſſen Neige (1799) Zerbino erſchien. T. hatte ſich damals in dem Jenaer Freundſchaftsbündniß jenem Verein jüngerer Männer angeſchloſſen, deren Abſicht war, die Poeſie in ihre uralt-heiligen Rechte wieder einzuſetzen und den Thron, welchen ſich die Scholaſtik in ihrem Reiche angemaßt, umzuſtürzen. Dieß zu bewerkſtelligen, konnte er nicht umhin, neben der Sache, die er lächerlich machte, auch Perſonen anzugreifen; und dieß geſchah am gutmüthigſten in der Form der ariſtophaneiſchen Komödie, indem er muthwillig und luſtiger Weiſe verſuchte,

den Scherz als Ernſt
Zu treiben, Ernſt als Spaß nur zu behandeln.

Er ſchoß daher Bolzen gegen alle publike und Privatthorheiten, lachte über Soldatenſpielereien, philoſophiſchen Dünkel, Demagogenriecherei, Titulaturweſen, über den Unfug der Zeitſchriften, Kompendien und gelehrten Geſellſchaften, über die fataliſtiſchen und allegoriſchen Afterpoeten, und über tauſend andere Dinge, zumeiſt aber verhöhnte und verſinnbildlichte er an einer launigen Handlung die Folgen der nüchtern-dialektiſchen Bildung und die verderbliche Richtung, welche eine blos klaubende und allenthalben mäkelnde Anſicht der göttlichen und menſchlichen Dinge genommen. Gott weiß, wie viele berühmte Perſonen er bei dieſen Ausfällen im Sinne hat; Manches iſt ſchon unkenntlich geworden. Unter den Mitgenommenen ſind am kenntlichſten: Schlenkert, Kotzebue, Iffland, Nikolai, Meißner, Veit Weber, Spieß, Cramer, Falk u. ſ. w. Wieland wird in einem aus Shakſpeare entlehnten Wortſpiel als wäſſeriger Poet dargeſtellt, *) am artigſten aber ſind die Markbrandenburgiſchen Natürlichkeiten des Werneuchner Schmidt, und derer die ihm nachgetreten, perſiflirt. Die Scene in der kritiſchen Mühle iſt der Triumph des Stücks, demnächſt die dreifache Darſtellung eines Trauerſpiels im modernen Zeitgeſchmack, dann aber beſonders die tolle Idee, das Stück um ſeine eigne Angeln herum- und wieder bis zu ſeinem Beginn zurückzudrehn. Viele Stellen aus bekannten Schriftſtellern ſind in parodiſcher Manier angeführt, ſich ſelber hat Tieck auch nicht vergeſſen, indem er den Hanswurſt fragen läßt:

*) Wieland ſcheint Manches hier, doch iſt's nur Waſſer im Waſſer.

Was meinst du, wird die Welt zu seinem Stücke,
Das nicht ein Stück von einem Stücke ist, sagen?
Wie wird von allen Seiten die Kritik
Den Aberwitz zu züchtigen trachten, den
Er frech als Unterhaltung vorgesetzt!
Schon lange wich er von der Bahn des Rechten,
Doch war noch immer ein'ge Hoffnung da:
Dann trieb er auch sein Wesen nur im Dunkeln,
Bis er, ich weiß nicht wie, so unverschämt
Erwachsen, diesem Stück, dem wildesten
Von allen, seinen Namen vorzudrucken.

(Tieck hatte sich in seinen frühern Schriften Peter Lebrecht genannt.)

Jedermann weiß, daß Göthe und Schiller keine besonders rühmenswerthe Hexameter schreiben konnten. J. H. Voß hat ihnen deßhalb ein artiges Epigramm zugeworfen:

In Jena und Weimar macht man Hexameter wie der,
Doch die Pentameter sind noch excellenterer.

Tieck, der freilich kein Recht wie Voß hatte, über Vernachlässigung der Versmaaße zu klagen, hat ähnliche satirische Distichen dem König Gottlieb und der Königin in den Mund gelegt, die eine ganze Scene überaus lustig anfüllen. Eines z. B. lautet:

Und was wären denn die Patrontaschen, die neuen Püschel?
Kümmre jeder sich nur erst um sein eigen Revier. — —

Bei einer Stelle ist mir deutlich geworden, daß die Tieck'sche Satire damals schon in die Zukunft gegriffen und Charaktere bezeichnet hat, die erst jetzt aufgetaucht sind. Wenn nämlich Stallmeister (ein ehmaliger Hund), der designirte Redakteur eines Journals, sagt:

»In diesem Journal oder Wochenblatt würd' ich immer bestmöglichst für die Bedürfnisse der Menschheit sorgen, und ein Licht anzünden, das weit leuchten soll: Anfangs wollen wir's nur aus Stroh machen, vielleicht daß sich nachher bessere Materialien finden. Alsdann muß ich mir die Gnade ausbitten, im Lande herumzureisen, um nachzusuchen, wo irgend Schwärmer stecken, damit ich diese aufstellen, beschreiben, und weitläufig in allen ihren Blößen darstellen kann —«

und wenn Jeremias später antwortet:

„Am Beſten, wir erfinden eine ganze Sekte, eine große Geſellſchaft von Verfinſterern und Miſſethätern, die dem Lichte der Aufklärung im Wege ſtehn, dieſe ſuchen wir allenthalben zu entlarven, zu ſtürzen, finden tauſend Spuren und ſind grob. Das zieht ſich der Eine und Andre zu Gemüthe, ſogleich wird er für einen ſolchen Böſewicht ausgegeben, man ſchreibt, man ſchreibt, und die Leute leſen und leſen, ſo vergeht die Zeit, das Geld kommt ein, und du biſt auf dem lieblichſten und anmuthigſten Wege berühmt geworden —:„

wem ſollte da nicht der bekannte Profeſſor beifallen, der an einzelnen Aeußerungen, ſogar am feuchten und ſchwimmenden Blicke, eine Legion Schwärmer und Myſtiker erkennt, und wenn er ſie erkannt, in zahlloſen Löſchblättchen durch ganz Deutſchland verfolgt? —

Wiewohl nun Tieck zu den Malkontenten in der Litteratur gehört, ſo iſt doch wiederum Keiner, der große Geiſter ſo achtet und liebt wie er. Wie wäre es ihm daher möglich geweſen, in einem Gedichte, das uns in ſatiriſcher Laune über die Steppen der Proſa führt, nicht auch den Garten der Poeſie zu erſchließen und uns hinein zu führen? In dieſem Gedicht treffen wir alle Heroen der Poeſie beiſammen; ſelbſt verkannte, wie Hans Sachs, ſind nicht ausgeſchloſſen, und Worte kindlicher Verehrung werden über ſie ausgeſprochen.

7. Die verkehrte Welt, hiſtoriſches Schauſpiel. — Hiſtoriſch (wiewohl dieſer Zuſatz ſelbſt nur eine Poſſe ſein ſoll) iſt dieß humoriſtiſche Poſſenſpiel dennoch, inſofern darin, in einer umgekehrten Weltordnung, viele Albernheiten und Thorheiten in Kunſt, Erziehung, Politik, Geſetzgebung u. ſ. w., wie ſie zu allen Zeiten, und alſo auch im philoſophiſchen Jahrhundert, vielleicht damals in einem beſondern Uebermaaß, vorhanden geweſen ſind, mit wilder und toller Laune in abgeriſſenen Bildern und Bildchen vor Augen geführt werden. Man würde ſich vergebens bemühen, wenn man einer allgemeinen Idee, die dieſen ſatiriſchen Einzelnheiten zum Grunde läge, nachſpüren wollte; genug, daß das Beſtreben des Dichters dahin geht, den Kampf zwiſchen Nacht und Licht, Knechterei und geiſtiger Freiheit, Proſa und Poeſie zu entwickeln, und, wenn er die Albernheit und Dummheit, die Beſchränktheit und Nüchternheit auch ſcheinbar ſiegen läßt, ihre Verworfenheit und

Lächerlichkeit dennoch zeigt und auf einen regern, ewig anhaltenden Lenz des Genius dringt. Daß bei dieſer Gelegenheit tauſend Hiebe rechts und links ausgetheilt werden, läßt ſich denken; für Jeden, der mit der Literatur, und namentlich mit der dramatiſchen Literatur unſers Volkes genau bekannt iſt, gewähret das Leſen dieſes Luſtſpiels (z. B in den parodirten Stellen aus Großmann, Ramler) einen unbeſchreiblichen Genuß. Die einzelnen Theile deſſelben werden durch eine Wort-Symphonie verbunden, und hier zeigt Tieck ſein ſpezielles Talent, in Tönen zu denken und in Gedanken zu muſiziren. Solchen, welche Spiele, wie das vorliegende, allzu ängſtlich kommentiren wollen, ruft er in einer Stelle dieſer Symphonie ſelbſt zu: »Wißt Ihr denn, was Ihr wollt, die Ihr in allen Dingen den Zuſammenhang ſucht? Wenn der goldne Wein im Glaſe blinkt, und der gute Geiſt von dort in Euch hineinſteigt, wenn Ihr Leben und Seele in doppelter Wirkung empfindet, und alle Schleuſen Eures Weſens geöffnet ſind, durch die das zurückgehaltene Intereſſe mächtiglich hinbrauſ't, wenn dann die letzten Tiefen, in die noch kein Ton drang, wiederklingen, wenn Alles ſich in Eine Melodie geſellt, und in der Luft verwandte Geiſter unſichtbare Tänze feiern, — was denkt Ihr da, und was vermögt Ihr da zu ordnen? Ihr genießt Euch ſelbſt und die harmoniſche Verwirrung.« — Ueber die Entſtehungsgeſchichte dieſes Stücks bringt Tieck folgende Notiz bei: »Im zittauiſchen Schultheater fand ich eine Komödie mit dem Titel »die verkehrte Welt«; bei'm Leſen erzeugte ſich in mir gegenwärtige, in welcher ich aber nur einen Einfall von dem alten Rektor (Weiße) geborgt habe. Dieſer Autor erzählt, daß die Bilderchen, die man ſonſt wohl auf den Märkten feil hatte, auf welchen der Schlächter geſchlachtet und der Fiſcher gerupft wird (Kindern gefällt gewöhnlich die Gruppe am beſten, wo der kleine Zögling ſeinen Schulmeiſter züchtigt), ihm die Veranlaſſung zu ſeinem Schauſpiele gegeben hätten.«

8. Däumchen, Mährchen. — Die engliſche Sage von einem kleinen Knirps, der durch ſeine Verſchlagenheit in Beſitz der zauberhaften Siebenmeilenſtiefel gelangte, vermittelſt ihrer der Retter des Königs Artus, und dafür königlich belohnt wurde, iſt hier mit viel Witz und Geſchick erweitert, verändert, und mit ſatiriſchen Zwiſchenſpielen, worunter die Parodieen der geiechenthümelnden Pſeudo-Tragiker wohl am ſchönſten ſind, anmuthig durchwebt. Der

Wandel der Scene aus einer ärmlichen Bauernhütte, wo Noth und Elend auf eine launige Weiſe ausgemalt ſind und wo ſich bei aller Rohheit das Aelternherz nicht verläugnet, in den fabelhaften Kreis der Ritter von der Tafelrunde, bringt viel Abwechſelung hervor. Die humoriſtiſch-frechen Schlußromanzen ſind altengliſchen nachgebildet. — In Frankreich hat Perrault dieſelbe Fabel behandelt.

9. Fortunat, Mährchen. — Die Anmuth und Lilienreinheit der Genofeva, mit dem Roſenduft und Morgenſchimmer des Oktavian verbunden, finden wir im Fortunat beiſammen. Man kann dieſe Dichtung nicht leſen, ohne der geheimſten Anregungen wahrer Poeſie inne zu werden; hier wohnt ein Geiſt, der uns als Dichtung berauſcht, als Mährchen bezaubert, als Lebensweisheit witzigt, und als Schauſpiel eine Bühne voll Scherz und Ernſt, Laune, Welterfahrung und Anmuth, Leben athmend und Leben weckend, aufſchlägt. Die Sprache brauſ't bald mit dem Donner des Waſſerfalls, bald hüpft ſie wie ein leichtſinniger Waldbach; und die Gefühle athmen hier den verſteinernden Schmerz einer Niobe, und flüſtern dort wie Lebenskoſe aus dem Munde eines Antinous. Iſt das Stück auch ein wildes und ungeregeltes Mährchen, dem die dramatiſche Form nur als etwas Zufälliges angeheftet ſcheint, ſo bleibt es doch mit dramatiſchen Tugenden geſegneter, als hundert andere berühmte Stücke zuſammen. Der Fortſchritt der Begebenheiten iſt überaus klug angebracht, mit jeder Scene Neues und Unerwartetes; Situationen, die wir ſchon abgelöſ't wähnen, kehren plötzlich wieder, und nehmen eine bedeutungsvolle Geſtalt an; die freieſte und üppigſte Phantaſie fliegt immer am Roſenbande einer unwillkürlichen Selbſtbeherrſchung, der gute Humor des Dichters weiß uns, ſelbſt wenn die Handlung ernſt und tragiſch wird, durchgängig in einer behaglichen Laune zu erhalten, und die Stimmung des Leſers bleibt wie die des Produzenten künſtleriſch-ruhig; eine warnende und geiſtreiche Moral, nirgend ausgeſprochen, aber überall im Faktum enthalten, wetterleuchtet durch die Schwüle der Leidenſchaften, ſo oft dieſe im Taumel ſich verieren, und Anfang, Mitte und Ende ſind, wie keck und losgelaſſen die Handlung im Einzelnen auch ſein mag, wie durch Zauberfäden verſchlungen. So im erſten Theile die Armuth und Niedergedrücktheit der Aeltern des Fortunat, womit die Handlung eröffnet, und am Schluſſe ihre Erhebung zu Glanz und Reichthum, die Erfüllung der Vorherſa-

gung des Knaben, womit sie beschlossen wird. Durch den Reise- und Wagemuth der beiden jungen Hauptpersonen, des Fortunat und des Andalosia veranlaßt, führt uns der Dichter zu verschiedenen Ländern und Völkern, von Cypern nach dem Niederrhein (Cleve), nach England, Bretagne, Irland und Konstantinopel, er macht uns mit Sitten und Gewohnheiten der einzelnen Völker bekannt, erklärt uns Volkssagen, Naturwunder (St. Patrizius Fegfeuer in Irland) u. s. w. Unzählige Charaktere entfalten ihre Individualitäten, wie orientalische Vögel in der Sonne, vor unserer Anschauung, und werden tiefer, gründlicher, neu und liebenswürdig, je länger wir sie beobachten. Das Leben ist durch alle seine Epochen durchgearbeitet, und von der Einfalt des Kindes bis zu der Universalerfahrung des Greises jeder menschliche Zustand, belehrend und mit ungewöhnlicher Seelenkunde, ausgesprochen. Der Inhalt ist Jedermann aus dem alten Volksbuche bekannt; wer aber sehn will, was sich aus einer so einfachen Historie, wie die von Fortunatus Wundersäckel und Wunderhut, hat machen lassen, der muß das Tieck'sche Mährchen lesen. Fortunat ist eine Dichtung voll Religion, mit einschmeichelnder Holdseligkeit wird die Nichtigkeit und Flüchtigkeit, der Wandel und Trug alles dessen, was irdisch und äußerlich ist, und was nur glänzt um zu glänzen, über allem Menschlichen erhaben aber jene ewige Lehre dargethan, daß blos die geistigen Güter wahren Werth haben und keiner Zerstörung, keiner Kerkerhaft, keinem Verrath und Mord unterliegen. — Ueber die Geschichte des dramatischen Fortunat gibt Tieck selbst eine kurze Auskunft: »Die Franzosen besitzen schon lange dieses Gedicht, und nennen es eine Uebersetzung aus dem Spanischen, doch zweifle ich, daß es ein südländisches Produkt sei, Cypern und Spanien stehen immer sehr im Hintergrund, England aber im Augenpunkt: hier ist es wahrscheinlich entstanden, und wohl nicht vor dem fünfzehnten Jahrhundert. Ein Zeitgenosse Shakspeare's brachte es auch auf die Bühne, oder er bearbeitete vielmehr ein altes Stück, welches schon vor ihm beliebt war. In der alten Erzählung gibt es nur eine historische Hinweisung, indem des Drakula erwähnt wird, der ein Zeitgenosse des Mathias Korvinus und des Kaisers Friedrich des Dritten war, das Mährchen müßte also in der jetzigen Gestalt erst gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben sein. Damit stimmt aber der Umstand nicht, daß Konstanti-

nopel noch als eine christliche Residenz angenommen wird. Man wird der Entstehung von dergleichen Geschichten nie ganz auf den Grund kommen können, auch ist eine zu weit gehende Kritik nicht angewandt, weil von den meisten Mährchen sich die Grundvorstellungen bei allen Völkern zu verschiedenen Zeiten finden. Der Erzähler des Volksbuchs zeigt sich als ein gebildeter Schriftsteller, so daß sein Gedicht nicht, wie viele Volksbücher, nur ein verstümmelnder Auszug aus einem ältern, größern Werke sein kann. Das Wenige von Nachweisung auf Historie muß zufällig hineingekommen sein. Darüber können wir uns nicht täuschen, daß das Ganze einen heitern modernen Anstrich hat.« — Oehlenschläger's Aladdin scheint mir, als eine originelle poetische Frucht, aus dem Saamenstaube des Tieck'schen Fortunat aufgegangen.

Wir sehn in neuerer Zeit die Deutschen beschäftigt, die Geisteswerke fremder Völker aus der Vergessenheit hervorzuziehn und das Ausland auf seine verkannten Meister aufmerksam zu machen. Mehr noch als in Bezug auf Spanien geschieht dieß mit der ältern Poesie der Engländer; ja, man darf kühn behaupten, daß das eigentliche Verständniß Shakspeare's von Deutschland ausgegangen. Schlegel und Tieck haben uns scharfsinnigere Bemerkungen über diesen und die mit ihm verwandten Dichter geliefert, als der ganze Schwarm der englischen Kommentatoren, und letzterer hat sich das Ergründen der Shakspeare'schen Zeit und Kunst zu einer Aufgabe für das Leben gesetzt. Eine der vorzüglichsten Früchte dieser Studien ist seine Vorschule Shakspeare's. T. unternahm nämlich im J. 1817 eine Reise nach England, deren Hauptzweck darauf gerichtet war, einestheils nähere Erkundigungen über Shakspeare (zum Behuf eines größern Werkes) an Ort und Stelle einzuziehn, anderntheils die vor Shakspeare oder zu seinen Lebenszeiten gedichteten ältern englischen Schauspiele kennen zu lernen und auch in Deutschland zugänglich zu machen. Durch die Bekanntschaft mit diesen alten Schauspielen wird sowohl ein richtigeres Maaß zur Würdigung Shakspeare's, und sein näheres Verhältniß zu den dichtenden Zeitgenossen festgestellt, als auch dargethan, welche poetischen Schätze die ältere, in ihrer Heimath so sehr verkannte und mißhandelte dramatische Literatur der Engländer aufzuweisen hat. T. hat eine Anzahl dieser alten Stücke entweder aus

alten Schmökern aufgelesen, oder sie aus seltenen Handschriften kopiren lassen. Er rühmt die Bereitwilligkeit und Güte, womit ihn der jüngere Schlichtegroll, damals einer der Londoner Bibliothekare, bei diesem mühsamen Geschäfte unterstützt. In der »Vorschule« sollen wir die besten unter diesen Schauspielen in deutschen Uebersetzungen, die zwar nicht von Tieck selber herrühren, von ihm jedoch fleißig überarbeitet sind, erhalten. Meistens ist dabei auf diejenigen Stücke Rücksicht genommen, die zur Zeit, als Shakspeare seine Dichterflügel zu schwingen begann, auf den Londoner Theatern einheimisch waren und Glück machten. Da wir über die Autoren derselben wenig genaue Kunde haben, so mag es sein, daß eines oder das andere mit unterläuft, das von Shakspeare selbst gedichtet und eine Jugendarbeit desselben war. — Alle sind von T. mit gelehrten und geistreichen Kommentaren auf's gründlichste versehn. — Der erste Band (Lpz. 1823; ein 2. Theil erschien einige Jahre später) enthält:

1) Die wunderbare Sage vom Pater Bako, Schauspiel von Robert Green. — Das Leben Robert Green's ist in Tieck's »Dichterleben« so ergreifend verflochten, daß man Diejenigen, welche sich damit bekannt zu machen wünschen, auf diese meisterliche Novelle verweisen muß. Einige näheren Data über ihn finden sich S. XV dieses Werks. Ich will sie hier mittheilen, da Niemand auch diese Notizen ausführlicher und treuer beibringen kann, als eben Tieck, der sich einen großen Theil seines Lebens mit dem ältern englischen Schauspiel beschäftiget:

»Der berühmteste jener Tage (der Periode vor 1580) war ohne Zweifel Robert Green. Ein glückliches Talent, ein heiterer Geist, eine lebendige Imagination charakterisiren alle seine Schriften, die er ohne sonderliches Studium oder große Anstrengung in die Welt warf. Er war ein Vielschreiber, der mannichfaltige Gegenstände, und keinen unglücklich, in der kurzen Zeit seines wilden Lebens behandelte. Er schrieb Schauspiele, Gedichte, erbauliche und moralische Schriften, von denen manche den Charakter des Romans, andre den der Satire tragen; in einigen schildert er wohl sein eignes Leben und dessen Verirrungen; in andern spricht er ganz deutlich seine Reue und Zerknirschung auf ergreifende Weise aus. Diese moralisch-poetischen Schriften behaupteten noch lange nach seinem Tode ihren Ruhm bei Hohen und Niedern.«

»Das Geburtsjahr dieſes merkwürdigen Mannes, der als einer der Gründer des engliſchen Theaters zu betrachten iſt, kann nicht angegeben werden, es muß aber um 1550 fallen, vielleicht nur wenig ſpäter. Er genoß eine gelehrte Erziehung und war ſo glücklich, in früher Jugend in Geſellſchaft andrer jungen Leute Italien und Spanien beſuchen zu können. Wir erfahren aber aus einem ſeiner Bücher (The Repentance of Robert Green), daß er auf dieſer Reiſe ſich wilden Ausſchweifungen ergeben habe. Nach ſeiner Rückkehr ward er 1578 in Cambridge Bachelor, und 1583 Master of arts. Er ſcheint im folgenden Jahre auf kurze Zeit eine Pfarrſtelle in der Grafſchaft Eſſex verwaltet zu haben. Er gab ſie aber bald wieder auf, und war vielleicht, wie mancher gelehrte Abentheurer jener Tage, Schauſpieler; doch auch nicht lange, denn kurz nachher verheirathete er ſich mit einem liebenswürdigen Mädchen und lebte mit ihr einige Jahre in ſtiller Glückſeligkeit auf dem Lande. Er ſelbſt erzählte ſeine Geſchichte in einem Pamphlet: Never too late, welches 1590 erſchien; nur weiß man nicht, wie Vieles man in dieſen Beſchreibungen für Wahrheit oder poetiſche Erfindung halten ſoll. Aber ſchon 1586 verließ er dieſen ruhigen Aufenthalt, um noch ſechs Jahre in London ein wüſtes, regelloſes und aufgeſpannt poetiſches Leben zu führen, welches grell mit Schwelgerei und Elend, Erhebung des Gemüthes und tiefer Selbſtverachtung und Zerknirſchung abwechſelte. Im ſchrecklichſten Elend, von Reue zerriſſen, arm und verachtet ſtarb er 1592 in ſeinen beſten Jahren: ein Mann, von der Natur beſtimmt, die Freude ſeiner Zeitgenoſſen, der Stolz ſeines Landes zu werden.«

»Der berühmte und berüchtigte Marlow war ſein vertrauter Freund, ſo wie der Satirenſchreiber Nahde: auch Georg Peele, der Dichter, gehörte zu ſeinen näheren Bekannten....«

»Bei Green's Leichtigkeit zu arbeiten iſt es keinem Zweifel unterworfen, daß er viele Schauſpiele geſchrieben hat. Von den wenigen, die vor 1592 gedruckt ſind, würde ihm vielleicht eine ernſtere Kritik manche zuſprechen müſſen. Das berühmteſte und populärſte ſeiner Schauſpiele war der Pater Bako, im Jahr 1591 (wie wir aus Henslow's *) Liſte ſehn) in London geſpielt, aber gewiß nicht

*) Ein reicher Bürger von London, und der erſte Schauſpiel-Entrepreneur in London. Henslow's Schauſpielhaus, der Globus (die Welt-

dazumal zuerst; das Stück mag schon alt gewesen und vielleicht um 1588 oder noch früher geschrieben sein.

Roger Bako, ein berühmter Mönch und großer Mathematiker zu Oxford, ist der Albertus Magnus der Engländer, und stand wie dieser im Rufe der Zauberei. Einige haben ihm sogar die Erfindung des Schießpulvers beilegen wollen. In dem Green'schen Schauspiele tritt er ganz so auf, wie ihn die Volkssage sich dachte: als ein Halb-Faust, den die Kunst der Magie am Ende doch im Stiche läßt, und als ein Gelehrter, den kein anderer weder in physischen noch metaphysischen Dingen an Scharfsinn und Kenntnissen überbieten kann. Der Dichter läßt ihn sogar einen deutschen Physiker, Namens Vandermast, der mit Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen nach England kommt, und als ein non plus ultra von Weisheit geschildert ist, so zu Paaren treiben, daß der Beschämte durch dämonische Gewalt in sein Vaterland getrieben wird.

Halb ernst, halb scherzend werden Bako's Zaubereien erzählt, und durch seinen Famulus ironisirt. Neben den Qualm der Universitätsgelahrtheit stellt Green ein heitres und romantisches Bild der Liebe und ewigen Treue auf, das mit dem ersten durch den romantischen Mittelpunkt der Zauberei enge verknüpft ist. Prinz Eduard von Wales liebt die schöne Förstestochter von Fresingfeld. Er beauftragt seinen Freund Lacy, ihm für eine heimliche Buhlschaft die Liebe des Mädchens zuzuwenden. Lacy sieht Margarethen, sie sehn und lieben ist eins, und er gewinnt ihre Liebe für sich selber, anstatt den Auftrag des Prinzen zu erfüllen. Dieser wüthet, als er die Verrätherei des Freundes vernimmt; allmählig aber, von den gedeiligten Absichten Lacy's sich überzeugend, und einsehend, daß seine Liebschaft das Mädchen nur in's Verderben stürzen könne, entsagt er ihr, und Margarethe, so heißt das Mädchen, wird Lacy's Gattin, nachdem sie in einer Probe, worauf dieser ihre Treue vor der förmlichen Verlobung gesetzt, siegreich bestanden. Auch Prinz Eduard findet eine, seiner würdige Geliebte: die kastilische Prinzessin Eleonore. Drei mächtige Potentaten reichen sich zu ihrer Vermählung friedlich die Hände, aller Zauber wandelt sich in glückliche Liebe um, und eine kühne Prophezeihung über das zukünftige glor-

---

kugel), der Schwan, die Rose, und die Fortuna waren die ältesten Theater der Hauptstadt.

reiche Regiment der Königin Eliſabeth von England beſchließt das Stück.

Wenn daſſelbe auch von Gebrechen, die zum Theil der Zeit ſeiner Entſtehung zugeſchrieben werden müſſen, nicht gereinigt iſt, ſo zeigt es einen Gegenreichthum an Schönheiten, vor welchem jene ſchwinden. Eine Charakterverwandtſchaft mit Shakſpeare liegt unverkennbar vor. Die Sprache iſt durchweg poetiſch, und hüpft ſo leicht wie ein Federball vom Scherz zum Ernſt; ja, ſie rauſcht im Meer der Schönheit, wenn ſie den Hymnus der Liebe anhebt. So wirbt Prinz Eduard mit folgenden Bildern um die Hand der Förſterin:

Gretchen, nur ich will deine Gunſt beſitzen,
Eduard, ſonſt keiner, ſoll dein Herz erobern.
Im Schiffe, das aus Cedern reich gezimmert,
Die Maſte hohe Fichten Libanon's,
Umlegt mit hellpolirtem Elfenbein,
Geſchmückt mit goldnen Decken Perſien's,
Sollſt du, wie Thetis, auf den Wogen prangen,
Daß deinem hellen Aug' Delphine folgen
Und freyen Tanz in Purpurfluth beginnen,
Mit Saitenſpiel und Harfenton Tyrenen
Dem Schiff nachziehn, dir mit Muſik zu dienen
Und Margaretha durch Geſang zu feiern.
England und Englands Schätze ſollen dein ſein,
Britannien ſoll ſich meiner Liebſten beugen
Und treue Huld'gung deiner Schönheit bringen,
Willſt du nur Eduard's Margarethe ſein.

2. Arden von Feversham, Tragödie in fünf Akten. — Im J. 1550, unter Eduard VI., wurde Arden, ein Edelmann zu Feversham (einem kleinen Städtchen zwiſchen Kanterbury und London) durch ſeine Gattin und ihren Buhlen, womit ſie lange vertrauten Umgang gepflogen, gewaltſam aus der Welt geſchafft. Die That ward bald ruchbar, und die Todesſtrafe erreichte die Mörder.

Schon im J. 1592 finden wir dieſe Geſchichte als Schauſpiel auf der engliſchen Volksbühne und dort wohl aufgenommen. Shakſpeare ſoll der Verfaſſer deſſelben ſein. Die innere Güte des Stücks widerſtreitet dieſer Angabe nicht, ſo wie die Sage, daß Shakſpeare

mütterlicher Seite von dem ermordeten Arden abgestammt, noch mehr dafür spricht. *)

Wenn man annehmen darf, daß in einem guten Trauerspiel der innere Zustand der Hauptpersonen, um zu interessiren, vielfachen Wechseln unterworfen sein muß, daß die Situationen und Empfindungen immer andere werden sollen, so darf Arden von Feversham auf den Namen eines guten Trauerspiels keinen Anspruch machen. Die Situation ist am Ende des Stücks dieselbe wie im Anfange, der Entschluß der Frau Arden, ihren Mann durch Mord bei Seite zu schaffen, ist schon in der Einleitung gefaßt, er bleibt durch alle fünf Akte derselbe, sobald ein neuer Akt beginnt ist weder etwas Neues geschehn noch die Handlung von dem frühern Punkte fortgerückt, und alle Personen haben beinah nur eine einzige Gesinnung.

Aber eben diese äußere Unbeholfenheit, die in der Jugend des Dichters ihren Grund haben mag, hat den ethischen Werth des Stücks zur höchsten Bedeutsamkeit erhoben. Eine Frau will ihren Mann vergiften, es mißlingt, und der Himmel scheint ihr einen Wink zu geben, die Bahn zur Reue stehe noch offen. Sie leitet den zweiten Versuch ein, die Thür des Hauses wird Nachts offen gelassen, Mörder sollen hereinschleichen, und den Gatten erdolchen. Der Himmel vernichtet sichtlich diesen Plan zum zweitenmal, und verhindert durch einen gräßlichen Traum, den er dem thorhüthenden Diener sendet, die abscheuliche That. Der warnende Finger Gottes erschreckt die Frau, sie spürt ein besseres Gefühl in sich erwachen, ein augenblicklicher Gewissensbiß schneidet ihr durch's Herz, aber auch nur ein augenblicklicher; denn sogleich leitet sie fernere Mordversuche durch zwei gedungene Spitzbuben ein. Zum dritten-, vierten- und fünftenmale schlägt der Angriff auf Arden's Leben fehl, aber das verbrecherische Paar erkennt kein Gewissen und keine Vergeltung mehr an, und Arden wird schließlich in seinem eignen Hause über Tisch gemeuchelt.

In den einzelnen Charakteren finden wir schon die Grundlage zu jener Größe, die Shakspeare'n nachher so zu eigen ward, daß die Welt sie ewig bestaunen wird. Das Beigemisch von Ungerechtig-

*) S. Shakspeare's Leben von Skottowe, deutsch v. Wagner, Leipzig 1825 S. 5. Die Familie Arden war sehr alt, und besonders unter Heinrich VII. in einigem Ansehn.

keit und Habſucht, womit Arden behaftet iſt, iſt eine wohlthätige Temperatur für die Gefühle der Leſer, damit ihnen die ganze Verhandlung nicht wie eine nur peinigende und ängſtigende Kriminalgeſchichte erſcheine. — Alice, ſeine Gattin, däucht mir eine vollendete Geſtalt, die in einer bürgerlichen Tragödie nicht beſſer angelegt ſein konnte. In ihr ſchlummert der Charakter der Lady Macbeth bereits in der Knoſpe. — Ein Meiſterſtück iſt die Zeichnung der beiden Mörder, des Shakbagge und des ſchwarzen Will. Frechheit, Prahlerei, fromme Schwüre, Ruchloſigkeit und Grundſätze dieſes Teufelspaars ſind ſo originell geſchildert, ſo romantiſch-diaboliſch durch Wort und That überkleidet, daß ich keine Tragödie wüßte, worin ein paar ähnliche Menſchen vorkämen.

Die Verſe ſind nicht ſo poetiſch wie bei Green, die Gedanken aber tiefer eingehend und kühner. Ueberhaupt ein gewichtigeres Verwalten gründlicher Lebensanſchauung.

Die älteſte Ausgabe des Arden von Feversham, von 1592, iſt ſelten. Ein gewiſſer Jacob in Feversham hat daher im J. 1770 eine neue Ausgabe veranſtaltet, in deren Vorrede Shakſpeare als Autor angegeben wird. Tieck meldet noch: »Lillo's *) letzter Verſuch (den er nicht ganz endigte) war eine Umarbeitung dieſer alten Tragödie des Arden von Feversham. Er hat nur wenig vom alten Dichter beibehalten, iſt in deſſen Abſichten und den Charakter des Werkes gar nicht eingedrungen, kurz, hat die alte Dichtung zerſtört, ohne etwas Tüchtiges an deſſen Stelle erſchaffen zu können. Dieſe Umarbeitung ward nach des Verfaſſers Tode 1759 aufgeführt, machte aber gar kein Glück.«

3. **Die Hexen in Lancaſhire, Schauſpiel in fünf Akten von Th. Heywood.** (Geſpielt 1615 auf dem Globus-Theater in London). — Thomas Heywood war Schauſpieler, und ein ſo produktiver Dichter, daß er ſelbſt anführt, er habe hundert und zwanzig Schauſpiele geſchrieben. In dem vorliegenden iſt der Hexenglaube, durch den auch in Deutſchland, und noch bis in's vorige Jahrh. hinein, unzählige Opfer gefallen ſind, an einer tragikomiſchen Handlung verſinnlicht. Durch den Hexeneinfluß geſtalten ſich alle Begebenheiten als eine verkehrte Welt, der Sohn züchtigt den Vater und die Tochter die Mutter, Bruder und Schweſter aber flehen

*) Des bekannten Gedichtes und Dichters.

wieder unter dem Joche des Bedienten und Kammermädchens. Bis in das Heiligthum der Ehe dringt der Hexenunfug, und dem Manne entwischt die Frau aus dem Bette, als Pferd oder als Katze umgewandelt. Die abentheuerlichsten Volkssagen, als z. B., daß die einer verhexten Katze zugefügten Schäden auch an der in sie metamorphosirten Frau sichtbar würden; daß Hasen, wie Hermaphroditen, einmal männlich, und ein andermal weiblich seien u. s. w., sind benutzt und bald ernst, bald possenhaft eingeflochten. Wie unter den Händen des Midas Alles zu Gold wurde, so gestaltet sich Alles, was die handelnden Personen betreiben, zu Hexenwerk, das am Schlusse ruchbar und bestraft wird. Das Stück lies't sich, ohne gründliche Vorzüge zu besitzen, wie jedes Werk, das im Geheimen eine launige Tendenz hat, recht angenehm.

In England war der Hexenglaube ebenso stark wie in Deutschland, und hat viele lustige und ernste Stücke veranlaßt. Im Makbeth finden wir diesen Aberwitz tragisch verherrlicht. König Jakob von England hat ein eignes Buch über Zauberei geschrieben. —

Was Tieck als Uebersetzer und Kritiker Shakspeare's weiter geleistet, kann nicht Zweck dieser Schrift sein. Es genüge, seine Verdienste angedeutet zu haben. — Ich gedachte eben der Dienste, welche L. Tieck durch Herausgabe seines Altdeutschen Theaters den Freunden des letztern geleistet. Hier ist daher wohl der Ort, Einiges über die Antiquitäten unsers Theaters nachzutragen.

Die ältesten schriftlichen Spuren eines geschriebenen deutschen Drama's besitzen wir in dem Gedicht vom Wartburgkriege. Ich habe mich in meinen Kunststudien (S. 204 — 216) über dasselbe so ausführlich verbreitet, daß ich auf diesen Aufsatz hier verweisen kann. Die deutschen Meistersänger waren es, die unser Drama zunächst erweckten, und die nächste Veranlassung dazu gaben augenscheinlich die Fastnachtsspiele. Karl IV. privilegirte die Meistersänger im J. 1378. Ihr Wappen war ein gevierter Schild, in dessen erster und vierten Abtheilung der Reichsadler, und in der zweiten und dritten der böhmische war. Ueber dem Ganzen befand sich ein blaues Schildchen, mit einer geschlossenen goldenen königlichen Krone. Auf dem Schild war ein offener gekrönter Helm, aus diesem ging ein böhmischer Löwe hervor, und hinter ihm ein doppelter übereinander gelegter schwarzer Flügel mit goldenen Herzen. Ihre Gesänge hießen Bar, ihre Regeln Tabulatur. Ein Bar be-

ſtand aus Geſätzen (Strophen), ein Geſetz aus Stollen, ein Stoll aus Zeilen u. ſ. w. Ueber Reime, Pauſen und Wortausdruck gab es die beſtimmteſten Regeln, die Poeſie war ganz als Fabrikmaſchine behandelt. — Die innere Einrichtung war ungefähr folgende: Ein Kandidat des Meiſtergeſangs wurde, wenn er ſeine Lehrzeit um hatte, umſonſt und durch Stimmenmehrheit aufgenommen. Er mußte ſich alsdann verpflichten, die Geſetze der Geſellſchaft zu achten, z. B.: kein Meiſterlied auf öffentlicher Gaſſe oder bei Gelagen abzuſingen. Es gab in ihren Verſammlungen drei Merker, welche in den Singſchulen auf die Fehler der Singenden ſcharf aufpaſſen, und überall auf Ordnung und das Wohl der Geſellſchaft wachen mußten. Zwei Büchſenmeiſter waren erwählt, um das Oekonomiſche zu beſorgen und die Beiträge der Mitglieder einzukaſſiren. Alle Sonntag vor dem Thomastag legten die Büchſenmeiſter den Merkern und der ganzen Geſellſchaft Rechnung ab. Des Jahrs waren drei Feſtſchulen, zu Oſtern, Pfingſten und Weihnachten. Acht Tage zuvor wurden Lieder-Verhöre (Proben) angeſtellt. Die gemeinen Singſchulen wurden alle vier Wochen gehalten. Jeder Schulhalter durfte ein Freiſingen und ein Gemäs geben. Das Schulkleinod hieß der David, oder die Krone, und wurde nur dem zu Theil, »der in der Kunſt glatt iſt« (keine Fehler macht). Gewiſſe Vorrechte waren mit ſeinem Beſitz verbunden. — Die nächſte Gabe nach dem Schulkleinod war ein ſchöner Kranz, der die Beſitzer ebenfalls bevorrechtete. Die komponirten Töne mußten erſt von der Geſellſchaft geprüft und bewährt werden. Ward ein Ton richtig befunden, ſo zahlte der Meiſter eine Maas Wein dafür. Freyung hieß, wenn ein Sänger verſprach, nie mehr vom Orden der Meiſterſänger abzuweichen. Ein gefreyter Sänger hatte aller Orten Unterſtützung zu erwarten. Wurde ein Sänger zu Grab getragen, ſo durfte außer im Krankheitsfall Niemand davon hinweg bleiben, bei Strafe eines Seidleins Weins. Auch ſollten ſie einander zur Hochzeit fleißig dienen. —

Erſt im vor. Jahrh. hörten die Zuſammenkünfte der Meiſterſänger auf. Um die Sammlung ihrer Dichtungen hat ſich Gottſched große Verdienſte erworben. Wir beſitzen außerdem folgende Schriften über dieſelben:

Gründlicher Bericht des deutſchen Meiſtergeſanges durch Adam Puſchmann von Görlitz. Görlitz 1574.

Johann Christoph Wagenseil's Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen. In seiner Commentatio de civitate Norimbergensi. Altdorfi Noricor. 1679.

Kurzer Begriff von den Druiden, Barden, Skalden, Minstrels, Minnesingern und Meistersängern. Von Gräter. Im 2. Bd. des Bragur (Lpz. 1791). (Enthält nichts Neues. Die Ansicht, daß die Meistersänger fast gleich alt mit den Minnesingern, war schon vor ihm ausgesprochen.)

Abhandlung von den Meistersängern. Ein Versuch von Häßlein. (Im 3. Bd. des Bragur. Zu dieser Abhandlung gehört eine von Käffner gestochene Darstellung, deren oberer Theil eine Sitzung, und unterer eine Singschule der Meistersänger zeigt; beide nach einem Originalgemälde Franz Heins vom J. 1521, welches in der Stadtbibliothek zu Nürnberg aufbewahrt wird.)

Hans Volz (Folz) lebte um 1450 (Andere lassen ihn erst 1475 zu Worms geboren werden) zu Nürnberg, war Barbier und einer der ersten Meistersänger. Wir besitzen von ihm 4 Stücke.

Theoderikus Schernberk, ein Meßpfaffe aus einer deutschen Reichsstadt um 1480, schrieb: Apotheosis Johannis VIII. Pontificis Romani. Ein schön Spiel von Fraw Jutten, welche Bapst zu Rom gewesen, und aus ihrem bäpstlichen Scrinio pectoris, auf dem Stuel zu Rohm, ein Kindlein zeuget u. s. w. (Herausg. von Hier. Ailesius, einem lutherischen Magister von Hirschfeld), Eisleben 1565. (Weniger Satire, als man dem Titel nach meinen sollte.) Hierüber Tieck (Altd. Theat. I. S. VIII.): »Gottsched gibt in seinem Vorrath noch eine Art von Tragödie, welche 1565 gedruckt worden ist, aber schon 1480 von einem Geistlichen, Theoderich Schernberk, geschrieben sein soll. Sie enthält die Geschichte der Päpstin Jutta, oder Johanna, einfach dargestellt, ohne Erfindung und Eigenthümlichkeit der Sprache. Sie ist wahrscheinlich auf einer Schule, oder im Kloster, wie so manche unbedeutende Kompositionen jener Zeit, dargestellt worden. Der Gebrauch, auf Schulen oder in Klöstern biblische Geschichten, geistliche Ermahnungen, Bußpredigten, oder moralische und allegorische Erfindungen dramatisch aufzuführen, wurde im Verlauf der Zeit immer allgemeiner; aber diese Zusammensetzungen interessirten Niemand weiter, sie füllten ihren Tag aus und wurden vergessen. Mit der Reformation nahmen diese Uebungen von beiden Parteien einen polemischen Charakter an, man bekriegte sich mit allen Waffen der Schrift und Auslegekunst, auch benutzten manche die dramatische Form zu Pasquillen,

ohne eben ihre Erfindungen zur Aufführung bringen zu wollen. Gelehrte Dichter, wie Reuchlin und ſpäter Konrad Celtes, ſo wie viele andre, ſchrieben lateiniſche Komödien, zur Ergötzung anderer Gelehrten, welche die ächte Latinität zu würdigen wußten. Schulen und Bürgerſchaften fuhren fort, bald geiſtliche, bald weltliche, geſchichtliche oder poſſenhafte Darſtellungen bei gewiſſen Gelegenheiten zu geben, und dieſer evangeliſchen und katholiſchen Dramen, dieſer bibliſchen und weltlichen Geſchichten, dieſer Schwänke und Faſtnachtſpiele oder Mordthaten, gibt es bis 1550 und noch ſpäter unzählige, und Jeder, der zu ſammeln Luſt hat, kann deren noch manche entdecken, die Gottſched und andere Literatoren nicht gekannt haben; doch ſind alle dieſe Sachen ohne Bedeutung für deutſches Theater und deutſche Poeſie, auch dürfte nur an wenigen Sprache und Ausdruck der Aufmerkſamkeit werth ſein.«

Außer Ueberſetzungen terenziſcher Luſtſpiele beſitzen wir aus jener Zeit wenig Erhebliches. Ihr bekannteſter Repräſentant iſt Hans Roſenblüt (Roſenplüt). Er hieß der Schnepperer, *) geb. 1430 zu Nürnberg, geſt. 1460, war Meiſterſänger und Wappenmaler. Sechs ſeiner Faſtnachtſpiele befanden ſich in einem Band Gedichte Roſenplüt's, welchen Gottſched im Mnſkpt. beſaß: dieſe Faſtnachtſpiele ſind in ſ. Vorrath zur Geſchichte der dramat. Dichtkunſt abgedruckt; zwei davon (des Türken Faſtnachtſpiel; ein Faſtnachtſpiel von dem Bauern und dem Beck) nochmals in Tieck's altd. Theat. Bd. I.

Ueber Roſenplüt's Leben und Schriften ſ.:

Canzler's und Meißner's Quartalſchrift für ältere Literatur und neuere Lektüre, Jahrg. I. St. 1 S. 55 ff.

Nürnberger Hiſtoriſch-diplomatiſches Magazin, 2. St. Nro 8.

Teutſches Muſeum. Okt. 1782.

Ein Aufſ.: »Der Mann im Garten. Eine komiſche Erzählung von Hans Roſenplüt. Aus einem Inkunabel abgeſchrieben« ſ. in Gräter's Bragur V., S. 78 ff. (Dieſer Mann im Garten iſt dieſelbe Geſchichte, wie die von dem Kammerdiener in Langbein's Schwänken).

Ueber Roſenplüt's Stück »Des Türken Faſtnachtſpiel« habe

*) Einige erklären dieſen Beinamen durch Schwepper, d. h. Schwätzer, Poſſenmacher, Andere durch Bader.

ich schon in meinen Kunststudien S. 165 gesprochen. Ich bemerke daher nur noch ein paar Worte über das zotige und schmutzige Fastnachtspiel »von dem pawern vnd dem Bock«. — Ein Junker hat einen Bauern in seinem Dienst, den er wegen seiner Wahrheitliebe schätzt und von dem er weiß, daß er nie eine Lüge gesagt. Einst wettet die Frau mit dem Junker, sie wolle ihren Mann dahin bringen, daß er eine Lüge sprechen müsse. Sie macht sich daher an ihn heran, reizt seine Sinnlichkeit, und läßt sich das Versprechen geben, er solle dem Junker sagen gehn, den Bock, den er ihm eine Zeitlang in's Haus zum Auffüttern gegeben, habe ein Wolf gefressen. Der Bauer kommt zu seinem Herrn, und stattet ihm folgenden Bericht ab, der hier zum Zeichen mitgetheilt wird, was damalige Ohren vertragen konnten:

Junckherr, ich will euch sagen die warheit,
Ich hab getan ein große thorheit,
Es kam zu mir ein schön lustig weyb,
Vnd tet so schon zu meinem leyb,
Mit beyden armen sie mich umbfloß,
Dauon mir ein großer geprech aufschoß,
Mein Esel wurd sich vnten regen,
Den konde ich mit zuchten nicht nyderlegen,
Wann sie so frantlich zu mir tet,
Das ich meine synne nicht halber hett,
Sie swang meinem Esel das futter vor,
Vnd offenet mir der frawen Thor,
Dauon sie sollichen vnterfurtz nam,
Das ihr der visch in die rewsen kam,
Die warheit allwegen recht noch lawt,
Ich hab den Bock am ir verdrawt,
Sie tet mich ich solt euch ein lugen sagen,
In hett ein wolff hinwegk getragen.

Die Frau kommt hinzu, und schimpft über die Tölpelhaftigkeit ihres Mannes und daß sie die Witte verloren. — Unter den Beispielen, die der Junker von der Unwiderstehlichkeit der Weiber und der Schwachheit der Männer anführet, wird auch des Aristoteles gedacht, den Hans Sachs zum Gegenstand einer Posse genommen.

Der bekannte Meistersänger einer spätern Zeit, und weit ausgebildeter als Rosenplüt und seine Zeitgenossen, heißt Jakob Ayrer. Ein Zeitgenoß des Hans Sachs, gest. 1605 als öffentlicher Notar

und Gerichtsprokurator zu Nürnberg. (Tieck meint, er habe bis gegen 1608 gelebt.) Wir beſitzen von ihm: Opus theatricum, oder dreißig ausbündige ſchöne Comedien und Tragedien von allerhand denkwürdigen alten komiſchen und andern politiſchen Geſchichten und Gedichten, ſampt noch andern ſechs und dreißig ſchönen luſtigen und kurzweiligen Faßnacht oder Poſſenſpielen. Nürnberg 1618. (Im Ganzen ſchrieb er 30 Schauſpiele und 36 Faſtnachtſpiele). Ueber einige der bekannteſten ein paar Worte:

1. Ein Faßnachtſpil, der vberwunden Trummelſchlager, mit ſieben Perſonen. — Die Scene iſt an den Hof des Grafen zur Lippe, nach Dermelt (Dermold?) und in die nahgelegene Abtei Blumberg (Blomberg? die Familie der Blomberge wohnt noch im Lippiſchen), verlegt. Inhalt: Virgilius, der Schreiber des Grafen, iſt dem Hofnarrn, Jahnn Poſſet *), aufſäſſig, weil dieſer ihn mehrmals verhöhnt und geſoppt hat, und beſchließt ſich zu rächen. Er holt hierzu die Erlaubniß des Grafen nach, und ſpielt dem Jann bei folgender Gelegenheit einen Schalkſtreich. Pfingſten das fröhliche Feſt iſt gekommen, am Hofe ſoll zu Ehren fremder Gäſte Luſt und Spiel getrieben werden, und die Muſici ſind angewieſen, ſich dazu bereit zu halten. Der Narr, deſſen Attribut eine Trommel iſt, wünſcht ſein Inſtrument mit neuen Fellen zu überziehn, und da dieſe auf der nahgelegenen Abtei beſſer und wohlfeiler als in der Stadt zu haben ſind, ſo läßt er ſich ein Empfehlungsſchreiben an den Abt mitgeben, um dort Felle zu hohlen. Das Schreiben iſt aber von Virgilius aufgeſetzt, und darin dem Abt angezeigt, es werde ihm im Namen des Fürſten bemerkt, der Ueberbringer ſei zu Zeiten verrückt, dann trachte er allen Leuten nach dem Leben, und dieſe Krankheit äußere ſich dadurch, daß er von Trommelfellen zu reden anfange; ſollte dieß auch im Kloſter der Fall ſein, ſo möge man ihn binden und tüchtig zerbläuen. Jann kommt an, frägt nach den Fellen und wird zerprügelt, darauf überlieſ't ihn der Abt und treibt den böſen Teufel aus ihm heraus, man taucht ihn in den Weihwaſſerkeſſel u. ſ. w.. Der Schlucker geſteht zerknirſcht ein, er habe bisher die anderen genarrt, und es ſei Recht,

*) Soll dieſer Name etwa eine Kontraktion aus Jean Potage ſein? Am Rheine heißt Einer, der tolle Späße macht, noch jetzt ein Jampittasch. — Zuweilen heißt der Narr bei Ayrer Jahn Clahm, welches augenfällig der engliſche Clown iſt.

daß er dafür auch einmal sein Theil abgekriegt habe. Die Ausführung ist schon vorbereiteter, und etwas dramatischer als bei Hans Sachs, der Ton minder frei, die Sprache etwas leichter aber nicht so poetisch-seltsam wie bei diesem. Wie Ayrer, der eine um 1600 in Deutschland herumreisende englische Komödiantentruppe gekannt haben soll, dazu gekommen, seinem Schalksnarren als Kennzeichen eine Trommel beizulegen, kommentirt Tieck (Altd. Th. I. S. XVIII) wie folgt: »Dem englischen Theater war es schon in seiner frühesten Periode nicht fremd, das Komische mit dem Ernsthaften zu vermischen: es scheint, daß es kurz vor Shakspeare Sitte geworden war, beides wieder von einander zu sondern, daß man die Possen aber als selbstständige Schwänke zwischen die tragischen Scenen schob, oder sie scheinbar und locker mit dem Schauspiele verband. Das erste war wohl häufiger, so wie die Spanier noch jetzt ihre Saynetes zwischen den Akten geben, und es kann sein, daß Shakspeare diese Zwischenspiele zuerst wieder auf eine kecke Weise in vielen seiner Werke mit der Haupthandlung verband. Diese Possen wurden, wenn sie einzeln waren, Jiggs genannt, auch wurden sie nach einer Balladenmelodie gesungen, daher Jigg auch Gesang bedeutet; oft wurde dabei getanzt, daher auch ein bestimmter lustiger Tanz denselben Namen führt. Etwas einem Jigg Aehnliches ist im alten King John von Shakspeare die komische Scene zwischen Faulconbridge und den Mönchen. Twelf night schließt mit einem kleinen Jigg, der gewiß auch getanzt wurde, und wie es Sitte war, den Clown oft, wie in Twelf night, mit einer Trommel darzustellen, so erscheint bei Ayrer der Lustigmacher häufig mit einer Pfeife. Diese Jiggs haben die größte Aehnlichkeit mit den deutschen Fastnachtspielen, und Ayrer, der mit dem englischen Theater nicht unbekannt war, hat manche dieser ausländischen Possen sowohl unter seinen sechs und dreißig Fastnachtspielen, wie auch als Episode in manches seiner dreißig Schauspiele übertragen. So scheint mir, obgleich das Stück lokalisirt ist, der überwundene Trommelschläger eine englische Farce, da, wie gesagt, die Trommel oft das Abzeichen des Narren war, wovon ich kein Beispiel bei den national-deutschen, spanischen, italienischen oder französischen Narren weiß.« —

Gegen letztere Ansicht muß ich behaupten, daß man selbst in ächtdeutschen Büchern die deutschen Narren mit dem Attribute der

Trommel findet. Zum Beiſpiel in »Marſhalki Thurii teutſcher Meklenburgiſchen neuen Chronik. B. 1. Kap. 54 in Pistor. amönitat. T. v. p. 1224« heißt es:

Iſt jemand den, der viele verwundert
Der leſe die alten Bücher noch
Die Zeit dem was ganz joch
Zu üben ſich im Ritterſpiel,
Ritter, Springer ohne Ziel
Wettlauf, darzu werffen den Stein
Allerley Kurzweil was gemein
Den Tag beſuchte Trommel und Pfiff
Sänger, Narren man ſpühret do kyff.
Jeglicher begehrt des Königs Hulde. —

Der Ayrer'ſche Trummelſchlager ward am 1. Januar 1832 auf dem Theater zu Frankfurt a. M., bei einer Vorführung dramatiſcher Scenen aus der Kindheit unſers Drama bis auf Schiller, dargeſtellt.

2. Ueber das Stück »Spiegel Weiblicher Zucht vnd Ehr. Comedia, von der ſchönen Phönicia vnd Graf Tymbri von Goliſon auß Arragonien, wie es ihnen in ihrer Ehelichen Lieb gangen, biß ſie Ehelich zuſammenkommen. Mit 17 Perſonen vnd hat 6 Actus« vgl. Kunſtſtudien S. 170. Jann braucht in dieſem Schauſpiele ein paarmal den Ausdruck »durch den Korb fallen« anſtatt »einen Korb bekommen«, und aus dem Zuſammenhang, worin derſelbe gebraucht iſt, geht hervor, daß dieſe Redensart bildlich von den Fiſchreuſen hergenommen iſt, wenn die geköderten Fiſche durch dieſelben durchfallen. Der Ausdruck durchfallen iſt in ähnlichem Sinne noch jetzt bei Examinen gäng und gäbe.

3. Ein Faßnacht-Spil, von dem engelendiſchen Jann Peſſet, wie er ſich in dinſten verhalten, mit acht Perſonen, in deß Rolandts Thon. — Hier iſt alſo ein vollkommener engliſcher Jigg, Jann Peſſet auch ſchon auf dem Titel nach ſeiner engliſchen Abkunft angeführet. Da die Jiggs immer nach Balladenmelodien geſungen wurden, ſo wählte Ayrer zu ſeinem Singſpiel den alten Rolandston *), deſſen kurze Weiſe er ungefähr auf das Versmaaß

*) Der Rolandston iſt einerlei mit dem Benzenauer, Beiten- und Hildebrandston, und ſcheint, nach Hagens Meinung (Narrenbuch, S. 432), zu Hochzeitliedern gebraucht worden zu ſein.

des in ganz Deutſchland geſungenen Jägerliedes »Wohlauf zum fröhlichen Jagen« anwandte. Z. B. die erſte Strophe, wo der Bauer ſingt:

Ach ſoll ich dir nit ſagen
Von Jannen unſerm Sohn?
Der thut ſich ſo hart klagen,
Und will kurzumb davon:
Er will nicht bey uns bleiben
Sonder verdingen ſich,
Will lernen leſen und ſchreiben:
Liebs Weib, wie dünket dich? —

Gewöhnlich iſt der Inhalt der meiſterſängerlichen Faſtnachtſpiele bündig und einheitlich vorgetragen: dießmal iſt er es nicht, ſondern aus zwei Theilen zuſammengeſetzt, die nicht recht ineinander klappen wollen. Der erſte ſtellt den Jann dar, wie er mit einem alten Herrn, zu dem er ſich in Dienſte begeben, ſich herumnarrt: im zweiten hat er auf einmal ein Weib, und wird von dieſem, daß es eine Art hat, depantoffelt und des Hausregiments entſetzt. Die einzelnen Späße dieſes Stückes wiederholen ſich in anderen von Ayrer.

4. Ueber das Faſtnachtſpiel: »Die zween Paar verwechſelten Eheleute« äußert Tieck, es ſei vielleicht aus dem Engliſchen; denn d'Urfey hat ſpäterhin denſelben Einfall bearbeitet, aus welchem nachher unſer erſtes komiſches Singſpiel, die verwandelten Weiber, gemacht worden.

5. Tragedia, von dem Griechiſchen Keyſer zu Conſtantinopel, und ſeiner Tochter Pelimperia, mit dem gehengten Horatio; mit 18 Perſonen, hat 6 Actus. — Dieſe Tragödie iſt ganz nach einem engliſchen Original gearbeitet, worüber Tieck (Ald. Th. I., XXI.) folgende Auskunft gibt: »Belimperia und Horatio iſt die ſogenannte Spaniſch Tragedy, oder Hieronimo, die vielleicht ſchon 1570 in England geſpielt, und um 1593 und 1597 von Kyd neu bearbeitet wurde. Ayrer hat das ältere Original vor ſich gehabt (welches wohl nie gedruckt worden iſt), denn alle Zuſätze des Verbeſſerers ſind ihm unbekannt. Dieſes Stück, welches gewiſſermaaßen die Grundlage des engliſchen tragiſchen Theaters ausmacht, iſt im Original nicht ohne Schönheiten, die Sprache in der neuern Bearbeitung iſt geſucht und ſpielend, aber meiſt fließend und poetiſch, die

Anordnung des Schauspiels, so bizarr es auch, vorzüglich im Schlusse sein mag, ist ächt theatralisch, auch hatte es sich dem englischen Publikum so empfohlen, daß es eines der populärsten Stücke war, welches sich auch während der höchsten Ausbildung des englischen Theaters auf der Bühne erhielt. Der Deutsche folgt dem Engländer (die poetische Einleitung des neuern Bearbeiters abgerechnet) auf seine Weise Scene für Scene, auch hat er die meisten Namen des Originals beibehalten, nur daß er das Stück unverständig genug (wahrscheinlich aus ängstlicher Rücksicht auf den Kaiser und das nah verwandte Spanien), aus Spanien nach Griechenland verlegt, und den König Amurat, und den Marschall, statt Hieronimo, seiner Mordthat wegen Malignus nennt.« — Der Sohn des Marschalls am Hofe des griechischen Kaisers liebt dessen Tochter Pelimperien, seine Gefühle werden erwiedert, und beide kommen nächtlicher Weile zur geheimen Verlobung im Garten zusammen. Der Bruder der Prinzessin, in Vereinbarung mit einem verschmähten Liebhaber seiner Schwester, überraschen die Liebenden, Pelimperia entflieht, Horatio der Liebhaber wird erdolcht und aufgeknüpft. — Dieß geschieht im ersten Akt. Die Rache der Nemesis an den Helfershelfern bei dieser That, die Ruhelosigkeit und Geschicke des Mädchens, der Wahnsinn des Marschalls um den Tod seines Sohns, und ihre beiderseitigen Plane zur Rachenahme an den unbekannten Mördern, nehmen die übrigen Akte ein. Im letzten führen die zwei Mörder, nebst dem Marschall und Pelimperia, in Gegenwart des ganzen Hofes, ein Schauspiel, zur Feier der Vermählung der Prinzessin mit einem der Mörder, auf, und bei dieser Gelegenheit übt die Rache ihr Amt: die Prinzessin und der Marschall verwandeln den theatralischen fingirten Mord in einen wirklichen, und stoßen den Bösewichtern den Dolch in's Herz. Ausgenommen, daß durch ein zweimaliges Aufknüpfen auf dem Theater das jetzige Schicklichkeitsgefühl bitter verletzt wird, ist bis zur letzten Scene Alles tragisch, und das dramatische Intermezzo im hamletischen Geiste ersonnen: von da an aber wird der Auftritt wüst, blutig und abgeschmackt. Nachdem Pelimperia ihrem verruchten Bräutigam das Herz durchstochen, macht sie sich selber den Garaus. Der Marschall Malignus hat kaum den Sohn des Königs umgebracht, so will er sich an einem Strick aufhängen, und als man ihn hieran verhindert, erwischt er ein Messer, schnei-

det ſich die Zunge aus, wirft ſie weg, und hält ſich ein blutiges Tuch vor den Mund. Er ſoll nun zu Protokoll genommen werden, und da er die an ihn geſtellten Fragen nicht mündlich beantworten kann, ſtellt man ihm ein Schreibzeug hin, damit er ſeine Ausſagen niederſchreibe. Er ſetzt ſich und ſchreibt, ſchüttelt den Kopf, er könne mit der Feder nicht ſchreiben, man ſolle ihm ein Meſſer geben, er wolle die Feder anders ſchneiden; man gibt ihm eins, er ſtößt es in den König, und erſticht ſich dann ſelbſt damit. — Das Stück hat noch ſonſtige Abgeſchmacktheiten, z. B. daß der Marſchall, vom nächtlichen Mordgeſchrei aufgeweckt, im Hemd und mit der Schlafmütze auf's Theater kommt, und daß er ſeinen todten Sohn bei der Naſe zieht. Auch iſt die Verlegung der Scene, und ein Kampf zwiſchen dem griechiſchen Kaiſer und dem Prinzen von Portugal, an und für ſich lächerlich. Doch zeugt es im Ganzen von nicht unbedeutenden dramatiſchen Fortſchritten. Faſt die Länge eines Theaterabends ausfüllend, beginnt es mit einem Vorſpiel, das uns mitten in die Handlung, und in eine tragiſche Handlung durch den poſſirlichen Traum des Hofnaren, hineinverſetzt. Es ſind in der Regel ſchon mehr wie zwei Perſonen auf dem Theater, der Dichter weiß auch ſtumme Perſonen zu beſchäftigen, er läßt ſie zur Seite ſprechen u. ſ. w.. Manches iſt auch überflüſſig, und greift nicht ein, wie die Scene mit den Supplikanten zu Anf. des 4. Akts. Der Hofmarſchall iſt bereits Umriß zu einer guten Charakterzeichnung; es erinnert rührend an König Lear, wenn ihn der Dichter im Wahnſinn einer vorbeiraſchelnden Maus nachlaufen läßt. Der rächende Mord der Nemeſis wird durch eine Kugel verübt. Es iſt angegeben, daß die Schauſpieler, wenn ſie ſich erſtechen, in Blutblaſen ſtechen ſollen, die ſie unter dem Rock verborgen gehalten, damit man ihr Herzblut ſtrömen ſehe — eine ſchlechte Mode, die vor noch nicht langer Zeit auf kleinern Bühnen Mode war. Das tragiſche Intermezzo wird mit Larven geſpielt; vielleicht das ganze Stück, und jedes Stück überhaupt zu jener Zeit? Der Dichter hält auch auf Pomp und Spektakel; denn ſo oft ein Aufzug kommt, bemerkt er, es ſollten ſo viele Nebenperſonen auftreten, »als man ihrer haben kann.« — Eine neue Bearbeitung der Pelimperia (v. Kaspar v. Stieler) kam 1680 heraus.

6. Comedia von der ſchönen Sidea, wie es ihr biß zu irer Verheuratung ergangen. Mit 16 Perſonen, vnd hat 5 Actus. —

Ein unterhaltendes romantiſches Schauſpiel voller Abentheuer und wunderbaren Begebenheiten, ausgeſchmückt mit Zaubereien und luſtigen Zwiſchenſpielen. Vieles erinnert an Shakſpeare's Sturm, und vielleicht hat Ayrer auch hier mit dem Engländer nach einem und demſelben Vorbilde gearbeitet. Das Meiſte iſt ohne Abſicht und Zuſammenhang, der heidniſche Jupiter und der chriſtliche Teufel werden wechſelweiſe angerufen, ja letzterer erſcheint als Leibeigener eines lithauiſchen Fürſten und ſeiner Tochter Sidea. — Zwei Fürſten bekriegen einander, einer wird gefangen genommen und entführt den Sohn ſeines Beſiegers, der Sohn verliebt ſich in die Tochter ſeines Räubers und erhält nach vielen höchſt ſeltſamlichen Begebniſſen ihre Hand, wodurch auch der Aeltern Zwiſt beigelegt wird. Die Abentheuer der beiden Liebenden ſind ſo verwickelt, daß man ſie nicht außer dem Zuſammenhange erzählen kann. Eine Scene will ich jedoch anführen. Sidea, die ſchöne Fürſtentochter, hat ſich auf der Flucht auf einen Baum, der über einem Brunnen im Walde hängt, geflüchtet. Zwei häßliche Bauernweiber kommen aus dem Dorfe, um Waſſer zu ſchöpfen. Eine nach der andern erblickt den Schatten der Prinzeſſin, ohne dieſe ſelbſt zu bemerken, im Waſſer, und hält ihn für ihren eigenen. Der Kamm ſchwillt ihnen, ſie ſchimpfen auf ihre garſtigen Männer, und beſchließen, ihnen davonzulaufen und nach neuen Liebſchaften an den Hof »unter die Frauenzimmer« zu gehn. Es iſt höchſt luſtig, wie ſie von ihrer Bethörung zurückgebracht werden. Ueberhaupt ſind die komiſchen Partieen, wenngleich von der Hauptſache iſolirt, doch recht amuſant. Jahnn der Müller iſt ein durchtriebener Schalk, und hat in dieſem Stück als Kennzeichen Pfeife und Trommel; allerliebſt iſt der Auftritt, wie er zwei Bauernmädchen abſpeiſ't, deren jede ihm die Vaterſchaft eines unehelichen Kindes auflügen will, und wie er die Aeltern derſelben aneinander hetzt, um ſich ſelbſt aus der Affaire zu ziehn.

Ueber einige andere Stücke Ayrer's, die ich nicht näher kenne, mögen hier die Urtheile von Tieck im 1. Th. ſ. altd. Theat. folgen: Ayrer's Komödie vom König von Cypern, und der Königin in Frankreich iſt wieder ein engliſches Stück, Scene für Scene, mit wenigen Abänderungen, wie wir es noch jetzt von einem neuern Bearbeiter Lewis Machin, unter dem Titel The dumb knight, beſitzen, 1608 gedruckt, und ſchwerlich vor 1607 geſchrieben. Statt

der komiſchen Epiſode, die bei'm Deutſchen dieſelbe iſt, die ſich in den »Engliſchen Comödien« findet (von dem Jahn, der mit einem Stein Poſſen macht) hat der Engländer ein nicht gar züchtiges Zwiſchenſpiel. — Von den dreißig Schauſpielen Ayrer's ſind fünf aus der römiſchen Geſchichte genommen; das erſte: von der Erbauung Rom's, iſt durchaus ernſthaft; in den folgenden erſcheint der engelländiſche Narr, entweder als Bote oder Nebenperſon, er kann auch vielleicht bei einer ſpätern Ueberarbeitung eingeſchoben ſein, und dieſe Schauſpiele, ſo wie das ſechste, »die Tragödie vom Kaiſer Otto dem dritten« mögen noch vor des Dichters Bekanntſchaft mit den Engländern geſchrieben ſein. — Die Geſchichte Kaiſer Machmet's und der Eroberung von Konſtantinopel hatte G. Peele in London ebenfalls bearbeitet, und dieß Stück war dort wegen ſeiner Popularität ſprichwörtlich geworden, doch mag das deutſche nach der bekannten Beſchreibung von der Einnahme der Stadt ausgeführt ſein. — Die drei Schauſpiele aus unſerm deutſchen Heldenbuche, ſo wie die Tragödie vom Theſeus, und vier lange Stücke vom Valentin und Urſus ſind gewiß originell, obgleich man in den letzten, trotz ihrer undramatiſchen Verwirrung und der Häufung unnützer Figuren, immer die äußere Einrichtung der altengliſchen Bühne durchſchimmern ſieht, ſo daß er ſchon gewohnt war, ſeine Figuren und Scenen nach dieſer Theatereinrichtung zu ordnen. — Zwei Tragödien von der Meluſina, die ein wenig mehr dramatiſch zuſammen gehn, ſind ziemlich treu nach dem alten Mährchenbuche. Die Comedia (die 22ſte) vom Soldan von Babilonia und dem Ritter Torello von Pavia iſt aus dem Dekameron. Die zehnte vom Kaiſer Theodoſio, ſo wie die 23ſte vom getreuen Ramo, auch Eduard III. ſind nach populären Novellen gearbeitet, oder vielleicht auch nach engliſchen Vorbildern. Die 27ſte nach den Menechmen des Plautus. Die 29te vom alten Buhler iſt nur jene veränderte Farce in den »Engliſchen Komedien.« Auch die 30ſte »von zwern fürſtlichen Räthen, die beide um ein Weib buhlten,« ſcheint nach einem engl. Original. — Ayrer's Ueberſetzung des Julius redivivus von Friſchlein iſt zu Worms 1585 unter dem Namen des Ueberſetzers erſchienen.

Die Erſcheinung, worüber wir jetzt Nachrichten einholen wollen, daß engliſche Schauſpieler in Deutſchland Vorſtellungen gaben,

hat ſich ſeit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, wo ſie Statt fand, nicht mehr wiederholt. Wohl haben die Akteurs der Franzoſen zuweilen ihr Weſen bei uns getrieben, und noch jetzt gibt in Berlin eine franzöſiſche Schauſpielergeſellſchaft Vorſtellungen: ſo begleitete auch Talma den Kaiſer auf ſeinem Zuge gegen Rußland und ſpielte an einigen Höfen; ferner beſtehn noch in einigen Reſidenzen, als Wien und Dresden, italieniſche Opern: aber ein engliſches Theater iſt ſeit dem Zeitalter der Meiſterſänger in Deutſchland nicht mehr aufgeſchlagen worden. Vielleicht findet in unſeren Tagen ein Umgekehrtes Statt: daß deutſche Schauſpiele in London aufkommen, da unter der über eine Million ſtarken Bevölkerung ſich auch viele Deutſche befinden (wie auch in Paris die größte Zahl der Handwerker aus unſeren Landsleuten beſteht), die Sinn für ihre Nationalbühne haben. — Wir wollen hören, was Tieck (Altd. Th. I. S. XXIII.) hierüber geſammelt hat: »Als in London die Theater blühten und ſelbſt im Auslande berühmt waren, gingen zuweilen Schauſpielertruppen nach den Niederlanden, um dort zu ſpielen, und ungefähr um das Jahr 1600 (vielleicht einige Jahre früher) treffen wir in Deutſchland wandernde Schauſpieler an, die unter dem Titel der engliſchen Komödianten herumreiſen, um unſeren Landsleuten eine, wenn auch nur ſchwache Vorſtellung von der Höhe der engliſchen Poeſie und von der Vortrefflichkeit der dortigen Schauſpielkunſt zu geben. Haben ſie ſelber ſo geſpielt, wie die Stücke geſchrieben ſind, die dieſe Wanderer in Deutſchland herausgaben (wenn ſie von den Spielern herrühren), ſo können wir uns keinen großen Begriff von ihrer Geſchicklichkeit machen; aus ihrem Beifall ſollte man ſchließen, daß ſie viel leiſten konnten, wenn die Deutſchen nicht vielleicht, wegen der Neuheit der Sache, auch mit dem Unbedeutendſten ſehr zufrieden waren. Im Jahr 1620 erſchien ein Band Schauſpiele unter folgendem Titel: Engländiſche Comedien und Tragedien, das iſt: Sehr ſchöne, herrliche und auserleſene, geiſt- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel, ſamt dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurtzweiligen auch theils wahrhaftigen Geſchicht halben, von den Engelländern in Deutſchland, an Königlichen, Chur- und Fürſtlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsſtädten ſeynd agirt und gehalten worden, und zuvor nie in Druck außgangen. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern, und Andern zu lieb und gefallen,

dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht daraus Spielweiß wiederum angerichtet, und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können. — Diese Gesellschaft bestand also nicht, wie es früher gewöhnlich war, aus Bürgern; diese Menschen machten aus der Schauspielkunst einen eigenen Beruf. Aber wer waren sie? Sollen wir sie, obigem Titel zufolge, für wirkliche Engländer halten? Oder waren es junge Deutsche, vom Komptoir der Hansa in London, oder Abentheurer, die jene Uebersetzungen der populärsten Schauspiele zu uns brachten? Es ist auch nicht unmöglich, daß Liebhaber des Theaters auf Spekulation nach London reiseten, und mit einem Vorrath von Manuskripten und einstudirten Rollen zurückkamen, und so in Deutschland ihr Glück versuchten. Es scheint, daß diese Leute allenthalben gefielen, ihr Stand mag auch erst viel später in Verachtung gesunken sein, denn man findet, daß ihnen und spätern Truppen der Magistrat der Städte feierlich entgegen kam, daß einer der ältesten Schauspieler, welcher genannt wird Lassenius (und der vermuthlich bei dieser Truppe war, da er um 1600 spielte), nachher Doktor der Theologie und dänischer Hofprediger wurde: ein Junker Hans von Stockfisch (wohl ein Theatername) erhielt von Johann Siegmund von Brandenburg 220 Thaler Gehalt nebst freier Station, und mußte ihm ungefähr 1614 eine »»Kompagnie Komödianten«« aus England und den Niederlanden verschaffen. Noch im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts finden wir viele Schauspieler, die ihren Stand verließen, und, da sie früher studirt hatten, wieder die Arzneikunst, Chemie oder andere gelehrte Beschäftigungen ergriffen; doch bald darauf, als sich die Schauspielertruppen nun ziemlich vermehrten, und sich jeder zum Direktor aufwarf, um auf kurze Zeit sich zu versuchen, scheinen wohl diese vielwandernden sich gegenseitig schadenden Spieler zu jener Abentheuerlichkeit und Armuth hinabzusinken, in welcher wir sie noch lange nachher antreffen.

Diese englischen Schauspieler sind es, welche Avrer hatte kennen lernen. Ihr Buch wurde erst nach einigen Jahren mit einem zweiten Bande und lange nachher mit einem dritten vermehrt, der schon ganz unbedeutend ist; der erste Band, der ziemlich selten ist, obgleich er 1630 neu aufgelegt wurde, enthält einige dieser alten englischen Schauspiele in der schlechtesten deutschen Prosa, sehr unkorrekt gedruckt, und in einer Sprache, als wenn Jemand ungeschickten extem-

periſtirenden Schauſpielern nachgeſchrieben hätte, voll fremder gemißhandelter Worte, undeutſcher Konſtruktionen, und nicht ſparſam an groben Zweideutigkeiten und Unfläthereien.«

Ueber den in der Sammlung dieſer Schauſpiele enthaltenen Titus Andronicus habe ich ſchon in meinen Kunſtſtudien geſprochen. Außer ihm iſt das merkwürdigſte Stück der Sammlung: »Comödia von Fortunato und ſeinem Seckel und Wünſchhütlein, darinnen erſtlich drey verſtorbene Seelen als Geiſter, darnach die Tugendt vnd Schande eingeführt werden.« Das allbekannte Mährchen, welches ſchon von Hans Sachs auf die deutſche Bühne gebracht worden, iſt hier unvollſtändig, und ohne Benutzung der tauſend darin verborgenen Schönheiten, und mit einer kümmerlichen Allegorie und Sittenlehre, jedoch nicht ohne Kenntniß der Bühne und in einer zum Recitiren wohleingerichteten, wenn gleich inkorrekten Proſa vorgetragen. Cypern's, der Heimath des Fortunat, wird im Eingange nicht gedacht; wir finden ihn hülflos im Walde liegen und über ſein Schickſal klagen; da tritt Fortuna ihn an und begrüßt ihn ganz teſtamentariſch:

»Fortuna.

Fortunate, Fortunate, ſteh auff vnd komm zu mir, denn die Stunde deines Glückes iſt vorhanden.

Fortunatus.

Ja das thue ich gerne, denn in zwei Tagen habe ich keinen Menſchen geſehen, aber ich verwundere mich zum höheſten, daß du meinen Namen alſo zu reden weiß, derhalben ſag mir doch wer biſtu?

Fortuna.

Verſchrick nicht, Fortunate, ich bin die Göttin Fortuna.

Fortunatus.

(Fallet auff die Kniee nieder und ſpricht.) O Göttin Fortuna, ſo bitte ich vmb verzeihung.

Fortuna.

Stehe auff, Fortunate, aber ſag mir was hat dich gezwungen in dieſen Wald zu kommen. u. ſ. w.«

Pickelhäring macht die luſtige Perſon, doch ſind ſeine Späße wohl nur Impromptüs geweſen, denn im Texte ſteht blos: Allhier

agirt Pickelhäring. — Bei den Scenen, wo das Wünschhütlein gebraucht wird, hatte man vielleicht zum erstenmal auf deutschen Bühnen eine Flugmaschine angebracht, die in dem maschinenreichen London vervollkommnet sein konnte; oder aber, der Spaß ging blos durch ein Abtreten hinter die Tapete vor sich. Tieck bemerkt, daß das englische Stück, wornach das deutsche gemacht worden, auch 1595 und lange vorher in London gespielt sei. »1600 bearbeitete es Deckar von Neuem und nannte es, weil es schon längst bekannt war, Old Fortunatus. Er vermehrte die moralischen Partieen, die Aufzüge des Glückes und der Tugend, fügte als Episode eine leidenschaftliche Liebe hinzu, und gründete durch diese Arbeit, der wir jetzt nicht viel Geschmack abgewinnen können, zuerst seinen Ruf. Diese Bearbeitung haben die alten deutschen Schauspieler nicht gekannt, weil sie sonst Manches benutzt haben würden, und hieraus, wie aus ihrem Titus Andronikus, so wie aus dem Umstande, daß sie nur ältere Stücke aufführeten, schließe ich, daß sie schon einige Zeit vor 1600 London müssen verlassen haben.«

Der 1. Bd. von Tieck's altd. Theater berichtet über die andern Schauspiele der erwähnten Sammlung: Das erste Stück des alten Buchs ist die Geschichte Esther's und Haman's, das 1594 und gewiß schon viel früher in London gespielt wurde; man sieht in diesem Schatten immer noch den theatralischen Dichter. Die lustige Person wird Hans Knapkäse genannt, er hat dieselben Streitscenen um die Oberherrschaft mit seiner Frau wie Jann Pesset im Fastnachtspiel, oder in Edward III. von Ayrer, nur mit einigen Späßen vermehrt. — Die zweite Komödie ist der verlorne Sohn, die noch besser komponirt und klarer ausgeführt ist. Das vierte Schauspiel wird eine triumphirende Komödie genannt, »von eines Königs Sohn aus Engelland und des Königes Tochter aus Schottland.« Der Prinz ist hier selbst der Lustigmacher. Dieß Lustspiel ist eines der ältesten.

Sidonia und Theagene. Fast gar keine Handlung. Dieß unbedeutende Stück verräth am wenigsten den englischen Ursprung.

Das sechste Schauspiel ist eines der merkwürdigsten, weil es alte englische Geschichte sehr keck mit Allegorie vermischt, es heißt: Eine schöne lustige Komödie von Jemand und Niemand. Das Ganze ist selbst in dieser kauderwälschen Gestalt erfreulich. Ohne

Druckort aber von 1603 iſt dieſes Stück in London erſchienen: No Body, and Some Body, with the true Chronicle History of Elidure, who was fortunately three times crown'd of England: acted by the Queen's Majesty's Servants. Das Original, welches ich in London geleſen habe, kann für vortrefflich gelten. S. Arnim's Theater, wo dieſes Stück nebſt einem kleinen Schwank nach dem alten deutſchen Buche bearbeitet iſt.

Tragödie von Julio und Hypolita. — Faſt die Geſchichte der Veroneſer Shakſpeare's. Der Narr heißt Grobianus Pickelhäring. Dieß Stück iſt nur ſehr roh und kurz, es ſcheint Vieles zu fehlen, wie denn überhaupt in dieſer Sammlung das Meiſte, die ſchlechte Sprache abgerechnet, nur verſtümmelt iſt.

Ein luſtig Pickelhäringsſtück von der ſchönen Maria. — Willkürlich aus mehren kleinen Farcen und anderswo oftmals wiederkehrenden Theaterſpäßen zuſammengeſetzt; noch mehr erweitert hat Ayrer dieſelbe Komödie unter dem Titel: Der alte Buhler.

Ein ander luſtig Pickelhäringsſpiel, darinnen er mit einem Stein gar luſtige Poſſen macht. — Hans (der Clown) bildet ſich ein, worin ihn die Frau und ihr Liebhaber beſtärken, er habe die Geſtalt dieſes Nachbarn, wenn er einen Stein auf die Schulter nimmt (S. die Königin von Cypern, von Ayrer, wo noch ein Zauberer hinzugefügt iſt). — (Im Unſichtbaren von Coſtenoble iſt derſelbe Spaß ausgeführt.)

Zum Beſchluſſe des Buchs: »Nachfolgende engliſche Aufzüge können nach Beliebung zwiſchen die Perſonen agiret werden.« Es ſind fünf kleine Intriguen, zum Geſang eingerichtet, von denen die eine ſogar mit den Melodieen wechſelt; bekannte Späße, die manchmal ziemlich frei und platt werden. — Der zweite Theil dieſer alten Sammlung, welcher 1630 heraus kam und zugleich den Titel Liebeskampf führt, iſt viel weniger charakteriſtiſch, auch kann man nicht mit Gewißheit behaupten, daß alle, oder nur die meiſten Stücke dieſes Bandes aus dem Engliſchen wären, manche haben eine andere Miene und erinnern nur noch in einzelnen Scenen an die engliſche Manier, der Hanswurſt hat in allen Stücken dieſelben gemeinen Späße, alles will mehr durch grobe Plattheit als durch die Kompoſition gefallen. Das letzte Stück dieſes Bandes heißt »Unzeitiger Vorwitz«, die bekannte Novelle des Cervantes, il cu-

rioso impertinente, oft wörtlich nach dem Spaniſchen. Silvia und Aminta iſt nach dem Ital. des Taſſo.

Noch ſo ſpät wie 1670 kamen drei Bände der Schaubühne engliſcher und franzöſiſcher Komödianten heraus. Hier iſt ſchon Einiges nach Moliere und anderen Franzoſen, und nur im letzten Bande ſind manche von den alten Stücken beibehalten.

Wilhelm Müller.

Wurde zu Deſſau am 7. Okt. 1795 geb. und ſt., zu früh für Kunſt und Wiſſenſchaft, am 1. Okt. 1827 als Herzl. Deſſauiſcher Hofrath und Bibliothekar. Als lyriſcher Dichter, Antholog und wiſſenſchaftlicher Forſcher höchſt ausgezeichnet, ſoll derſelbe, um als Dramatiker öffentlich herauszutreten, ſich ſelbſt zu wenig zugetraut haben; doch iſt er als Verf. einiger Stücke deſignirt, die pſeudonym erſchienen ſind. Im J. 1818 überſ. er den Doktor Fauſtus aus dem Engl. des Chriſtoph Marlow, eines erhabenen und phantaſiereichen, nur etwas geſchmackloſen Zeitgenoſſen Shakſpeare's. (Sein erſtes Schauſpiel ward 1590 aufgeführt, und er ſtarb 1593.) Müller's Werke hat G. Schwab nach ſeinem Tode geſammelt.

Wilhelm Müller hat, ſowohl was ſein lyriſches Talent als das Schickſal eines frühen Todes betrifft, große Aehnlichkeit mit unſerm ehrwürdigen Paul Flemming. Dieſer ward am 17. Okt. 1609 zu Hartenſtein im Voigtlande geb., ging 1633 und 1635 mit der holſteiniſchen Geſandtſchaft als Reiſearzt und Truchſeß nach Rußland und Perſien, und ſtarb, bald nach ſeiner Zurückkunft, am 2. April 1640 als Dr. der Medizin zu Hamburg. Wir beſitzen von ihm: Geiſt- und weltliche Poemata. Jena 1642 (Neueſte, mit einer Lebensbeſchreibung begleitete Auswahl von Guſt. Schwab, Stuttg. und Tüb. 1820). — Seine Sprache iſt einfach, und das Wort mehr durch den Gedanken, als der Gedanke durch das Wort geſchmückt. Schade, daß er ſich von der horaziſchen Manier, jedes Gedicht an eine beſtimmte Perſon zu richten, nicht losſagen konnte und allen ſeinen Poeſien die Form des Gelegenheitsgedichts gab. Er kann als der Vater des verbeſſerten deutſchen

Sonetts betrachtet werden; daher A. W. Schlegel ihn auch in einem Sonett beſungen. — Dramatiſche Werke hinterließ er nicht, nur Ueberſetzungen einiger Stellen aus dem Pastor fido. Seine Hirtenchöre ſind ganz lyriſch und Gratulations-Gedichte.

Johann Ludwig Ferdinand Deinhardſtein.

War Aſſeſſor bei'm Kriminalgericht zu Wien, und iſt jetzt Prof. der Aeſthetik auf der daſ. Univerſität: geb. daſ. 1792. Außer einem einaktigen Luſtſpiel: Eheſtandsqualen (Wien 1820) beſitzen wir von ihm:

1. Der Gaſt, Drama. — D., ein feiner Geiſt, als Kritiker wie Dichter, ließ das Stück zu einer Zeit über das Wiener Burgtheater wandern, wo die Schuld auf demſelben großes Glück machte. Der Anfang deſſelben ſcheint ganz darauf hinauszugehn, daß wir hier ebenfalls ein Trauerſpiel, worin ein Verbrechen durch ein Verbrechen gutgemacht werden ſoll, zu ſehn bekommen: dieſes Vorurtheil zerſchlägt ſich aber, je weiter die (feſſelnde) Handlung fortrückt, und der Schluß, worin die Lehre aus dem Gebete: Vergib uns unſre Schuld wie wir vergeben unſern Schuldigern, zur That wird, bietet Verſöhnung und Ausgleichung aller Kämpfe dar, die im Stücke und als Vorthaten deſſelben ſich ereigneten. Die Fabel iſt übrigens eine veraltete und Translokation einer arabiſchen Erzählung nach Schottland, dergemäß ein Pflanzer den ihm unbekannten Mörder ſeines Sohns bei ſich aufnimmt, ihm Gaſtrecht zuſagt und dieſes treu hält, nachdem er erfährt, wen er bei ſich beherbergt. D. iſt noch einen Schritt weiter gegangen, als die arabiſche Erzählung, und läßt ſeinen Schotten ſich nicht blos an ſeinem Gaſt nicht vergreifen, ſondern ihn auch als Vertheidiger und Anwalt deſſelben gegen ſeinen eigenen (zweiten) Sohn, der den Tod ſeines Stiefbruders rächen will, auftreten.

2. Florette, Drama. — Eine bekannte Liebesgeſchichte aus der Jugend Heinrich's IV., die ſchon zu vielen Novellen Veranlaſſung gegeben, iſt zu einem artigen Seelengemälde verarbeitet. Des Königs Erſcheinen hat nichts, was uns wegen ſeiner Weiberſucht ihm abgeneigt machte, und im Charakter der Florette iſt jede hyperſentimentale Schwärmerei, wohin ſo leicht, z. B. bei der Erzäh-

lung von der durchſchoſſenen Roſe bei'm Schützenfeſte zu Nerak, abgeirrt werden konnte, glücklich vermieden. — Das Dramolet wurde zuerſt in Braunſchweig aufgeführt.

3. Die verſchleierte Dame, romantiſches Spiel. — Ein von Scene zu Scene lieblicher werdendes Spiel, das zum Muſter dienen könnte, wie man ſpaniſche Liebe in das deutſche Luſtſpiel verpflanzen ſollte. Keine nüchterne Romantik, keine langweiligen Eiferſüchteleien, aber lauter Intrigue und Witz von Innen heraus, und jedesmal, ſo oft eine Situation in das Bereich der Gewöhnlichkeit abzuirren droht, geiſtreiche Einwebung einer neuen Verlegenheit. Die Scene, wo die verſchleierte und für einen Ausbund von Häßlichkeit verſchrieene Dame als Kammermädchen Abends im Garten in die Arme ihres Ritters gaukelt, wird von ſelbſt maleriſch. Der alte Diener Kurt würde intereſſanter ſein, wenn ſeine Kabalen, eine mögliche Vermählung Blanka's zu hintertreiben, ſich humoriſtiſcher ausſprächen.

4. Das Bild der Danae, Luſtſpiel. — Nachdem ehrenwerthe Dichter ſich bemüht haben, ein Künſtlerdrama in Aufnahme zu bringen, iſt hier, dem Weſen des Malerſchauſpiels treu, ein glücklicher Verſuch gemacht, auch das höhere Künſtlerluſtſpiel an jenes anzuſchließen. Daß in ein ſolches Luſtſpiel die bunte, abenteuerliche und ſeltſame Perſönlichkeit des Salvator Roſa ſehr paſſe, liegt am Tage, und D. verdient Lob, daß er durch ihn die artige Intrigue ſeines Stücks, das an ſchönen und auch an luſtigen Stellen reich iſt, leiten läßt. Des Bernardo Ravienna Aufjauchzen, als Salvator ſein Bild der Danae preiſ't, erinnert an Oehlenſchläger's Correggio. Einige lüſterne Anzüglichkeiten ſind mit Grazie ausgeſprochen.

5. Boccaccio, Drama. — Durch daſſelbe iſt Boccaz, der wackere Gelehrte und Sänger, der Gründer der italieniſchen Proſa, in würdiger Geſtalt auf der deutſchen Bühne erſchienen. Vielleicht folgen ihm noch andere Meiſter der italieniſchen Dichtkunſt nach, deren reichbewegtes Leben Stoff zur dramatiſchen Umgeſtaltung darbietet: worunter Dante den Vorrang verdienen dürfte. Arioſt möchte ſich für das feinere Künſtlerluſtſpiel wohl eignen. Das vorliegende Drama iſt das beſte, was Deinhardſtein in 1. Bd. ſeines Theaters (Wien 1827) geliefert hat. Der Gedanke, den Boccaz mit ſeiner geliebten und von ihm vielbeſungnen Fiammetta zu verheirathen,

iſt zwar, da derſelbe nie verheirathet geweſen *), aus der Luft gegriffen, gibt aber durch den Widerſtand, den dieſe Ehe im Konflikt mit der edelſten und großmüthigſten Freundſchaft eines Mannes, deſſen Gemahlin Fiammetta (unbewußter Weiſe) iſt, findet, das Material zu den lieblichen, dichteriſchen und rührenden Situationen, woraus dieſes Drama zuſammengeſetzt iſt und aus denen die höhere Lehre:

Das Leben wär' ein mattes Poſſenſpiel,
Wenn ihm der Schmerz nicht die Bedeutung gäbe —

als Erhebung für den gewinnenden und Troſt für den verlierenden Theil hervorgeht. Die mancherlei Unwahrſcheinlichkeiten, die im 1. Akt liegen, hat der Dichter im Anfange des 2. ſelbſt gutzumachen und zu beſchönigen geſucht. Im Uebrigen dürften dieſem Drama keine Fehler vorzuwerfen ſein.

6. Hans Sachs, dramat. Gedicht. — Erſchien zuerſt auf dem Hamburger Theater, kam ſogleich auf alle deutſchen Bühnen, und wurde ein ſo beliebtes Volksſchauſpiel, daß es D's Namen begründete. Wie ſchwach und ungenügend Manches auch ſein möge, ſo iſt das vaterländiſche Element, welches das Ganze durchdringt, doch wohlthuend. Dabei iſt die ſceniſche Verkittung wohlgefügt, ſo daß der geſchickte Werkmeiſter ſich nicht verkennen läßt; und auf der Bühne tritt das Bild des Ganzen rund und wohlgerathen hervor. Der Hauptfehler des Stücks iſt ein geſchichtlicher, indem die Leiden, welche dem verliebten Hans Sachs aus dem Grunde, weil er Schuſter iſt, bereitet werden, nur nach modernen Romanbegriffen über ihn verhängt ſind. Der Stand eines Handwerkers war zu jener Zeit ſo geachtet, daß kein Bürgermeiſter einem Dichter grollen konnte, weil er ein Schuhmacher war; wie denn der Bürgermeiſter im Stück ja auch nur ein Meiſter iſt. Die Erſcheinung des Kaiſers Maximilian erinnert an Käthchen von Heilbronn, und die Erzählung von dem Geldſchmidt in Frankfurt an Leſſing's Nathan. An Eoban Heſſe handelte der Dichter Unrecht, indem er dieſen Mann, von dem man nichts weiß, als daß er ein Freund der Reformation, ein guter Schachſpieler und ein zierlicher Dilettant in lateiniſchen Verſen war, zu einem völligen Gecken umſchuf. Die meiſterſängerlichen Nebenperſonen dürften nur höchſt ſchwache Repräſentanten des Standes ſein, dem ſie angehören. Sachs und

*) G. Soltau's Ueberſ. des Dekameron, Berlin 1803, Vorrede S. X.

Kunigunde ſind für dramatiſche Künſtler zwei beliebte Rollen geworden. Das Stück iſt 1829 zu Wien im Druck erſchienen. Ein Anhang liefert 1. Göthe's Einleitworte zu ſeinem bekannten Gedicht, behufs der Aufführung auf der Berliner Bühne; 2. Auszug aus Zimmermann's Rez. des H. Sachs.

7. Erzherzog Maximilian's Brautzug, dramatiſches Gedicht. — D. hat den Vater der italieniſchen Dichter auf die Bühne gebracht, und das Stück war gut; er zog darauf den Dichter unter den Schuſtern auf die Bretter, und das Stück war mittelmäßig; jetzt hat er den Dichter unter den Kaiſern in's dramatiſche Leben gerufen, und das Stück iſt ſchlecht. Wenn die poetiſche Ader eines jungen Autors in dieſem Verhältniß auslauft, ſo bangt uns vor den Tagen deſſelben. Maximilian iſt ein Charakter, in dem ſchon die Geſchichte den poetiſchen Stoff giebt: der letzte Stern des Mittelalters, der vor dem Aufgang der Morgenröthe einer neuen Welt mit hellem Glanz aufblitzte, knüpft ſich an ſein Heldenleben die Wehmuth, womit wir den Untergang begleiten, und das Gefühl der Freude, womit wir über Entſchwundenem und Trümmern ein neues Zeitleben feiern. Er war Dichter und Geſetzgeber, Krieger und Kaiſer; und wenn er in ſeiner Jugend als Theuerdank *) halb der Sage angehört, ſo ſoll die Muſe nicht verſäumen, zu dieſem ſeinem Jugendleben zurückzugehn und die poetiſchen Elemente deſſelben zu ſammeln. Letztere ſind namentlich: ſein Abentheuer auf der Martinswand, und ſein Liebesbündniß mit Maria v. Burgund. Aus erſterm rettete ihn bekanntlich, dem Volksglauben gemäß, ein Engel, und in letzterer fand er ſeinen irdiſchen Genius. Aus dem Engel in Tyrol hat D. einen Narren gemacht, der den Erzherzog auf eine natürliche Weiſe rettet; und aus dem in Brabant ein kühles gebildetes Frauenzimmer, das intereſſant zu werden vermeint, indem es ſich nach den Beſchaffenheiten des Leibes und der Seele des zukünftigen Gatten mit ungenirter Naivität erkundigt. Wahre Dramatiker ſuchten das baare Faktum zu ſymboliſiren; D. war bemüht, es zu vernüchtern, und auf eine kalte Weiſe den trocknen Begriff zu entdecken. Zu dieſer proſaiſchen Auf-

*) Dieſen Namen hat Maximilian I. in dem Gedichte Melchior Pfinzing's, weil ſeine Gedanken von Jugend auf nur auf theuerliche (abentheuerliche) Dinge gerichtet waren.

faſſung der Idee geſellt ſich eine ſchülerhafte Kompoſition der Begebenheiten; Alles iſt verworren und auseinandergeriſſen; große Puppen, die für Menſchen gehalten ſein möchten, ſprechen in den verbrauchteſten Phraſen, in welche ſich oft gehörte Sentenzen verronnen, die verbrauchteſten Geſinnungen aus, und aus dem ganzen Gemälde tritt keine Figur hervor, für die man ſich intereſſiren möchte. Von Charakteriſtik und dramatiſcher Prägnanz keine Spur; der Kaiſer ſpricht wie ſein Gefangenwärter, der Tyroler wie der Niederländer, und ſelbſt der Narr iſt darin der Prinzeſſinn gleich, daß beide jedesmal, wo ein ſtarkes Gefühl ausgeſprochen werden könnte, in eine falſche Sentimentalität verfallen. Der Hofnarr Kunz Roſen iſt übrigens noch die erträglichſte Figur des Stücks; und wenn der Autor ihm gleich keinen erquickenden Gemüthswitz in den Mund gelegt hat, ſondern nur ein paar weltbekannte Anekdotenpointen, ſo iſt er doch wenigſtens derjenige, der die Handlung leitet: weßhalb das Stück auch füglicher »Erzherzog Maximilian's Narr«, als »Erzherzog Maximilian's Brautzug« hieße, da dieſer Brautzug durch nichts, als durch eine nicht einmal abentheuerliche, dabei unhiſtoriſche Gefangennehmung des Erzherzogs denkwürdig erſcheinen ſoll, woraus ihn wiederum, wie damals aus der Haft des Inſprucker Gebirgs, der Narr befreit. Bei allen dieſen Mängeln merkt man außerdem, daß der Dichter ſich bald an Kotzebue, bald an Grillparzer anlehnt. Maximilian wäre eine ſchwache Geburt der Phantaſie, ſelbſt wenn dieſer Charakter kein hiſtoriſcher und als ſolcher nicht doppelt vergriffen wäre. Maria von Burgund tritt nur im erſten und letzten Akt auf, im erſten, um das bekannte Teſtament ihres Vaters Karl's des Kühnen zu entſiegeln, und im letzten, um ihrem Bräutigam in die Arme zu eilen; langweilige Geſpräche zwiſchen ihren Hofbeamten bilden die Expoſition, und Floskeln des Erzherzogs, die an kein Ende kommen wollen, den Schluß des Stücks. Adrian von Raſſinger iſt der lumpigſte Böſewicht, für den ein Dichter je Dinte verſchrieben hat; wie erbärmlich iſt der Umſtand motivirt, daß er den Erzherzog auf die Martinswand verlockt; was will die Geſchichte mit dem Papiere ſagen, welches er dem franzöſiſchen Geſandten einhändigt; und wie toll lächerlich iſt ſein Hinauslaufen und Abſegen im Augenblick der Gefahr? Die langen Geſandtſchaftstiraden im erſten Akt ſind nur dadurch auf einen Augenblick belebt, daß Ritter Diepold von Stein, Botſchafter

Oeſterreichs, eine Schilderung von den Eigenſchaften und Vorzügen Maximilian's entwirft, welche gewiß in Wien ihre Wirkung nicht verfehlt hat, der ſchönen Beziehungen auf den erlauchten Fürſten wegen, dem dort unter dem Purpur das Herz eines Vaters ſchlägt. Ob die Betrunkenheit des Genter Gefangenwärters zur Folie der Majeſtät Maximilian's dienen könne, bleibt ununterſucht. Ich habe in dem ganzen Schauſpiel keinen Moment auffinden können, den ich eines Manes, wie D., würdig gefunden hätte. —

D. beſorgt gegenwärtig den Artikel Dramaturgie für die Wiener Jahrbücher, und liefert in dieſem Zweige Arbeiten, die ihm alle Ehre machen. Er geht ſelten von einem beſchränkten, nie von einem ganz unrichtigen Standpunkt aus, hängt nicht an Liebhabereien, und entwickelt das tiefere Blüthenleben der neueren poetiſchen Werke friſch und keck. Es erſcheint kein dramat. Werk von irgend einer Bedeutung, das er in dieſer Art nicht ſcharf und klar in's Auge faßte. Sein neueſtes Bühnenwerk heißt »der Egoiſt.«

D. hat ſich auch als leichten Novelliſten hervorgethan, ſeine bekannteſte Erzählung iſt die in der Wiener Zeitſchrift enthaltene Stradella, woraus Dr. Römer ein gleichnamiges Drama gebildet. Zu einer Novelle iſt der hier behandelte Stoff allerdings ſehr paſſend, minder zu einem Drama, am allerwenigſten zu einem Künſtlerdrama. Es iſt zufällig, daß ein italieniſcher Komponiſt an der Spitze der Handlung ſteht, und da ſeine menſchlichen Schickſale nur ein einzigesmal (bei der projektirten Ermordung) mit ſeinem Künſtlerthum verwebt erſcheinen, ſo könnte jede andere Perſon dieſen Platz ebenſo gut einnehmen. Wenn D. Erfinder der unterhaltenden, wenngleich nicht neuen Fabel iſt, und Niemand behaupten wird, daß die Umgießung derſelben zu einem Drama mit ſonderlicher Geſchicklichkeit vollzogen ward, ſo reduzirt ſich das Verdienſt des Dr. R. bei dieſer Arbeit von ſelbſt auf Null.

Hans Sachs, den Göthe zuerſt feierte, und deſſen Leben und Wirken Deinhardſtein neuerdings bei ſeinen vergeßlichen Landsleuten in Erinnerung brachte, finde hier eine ausführlichere Würdigung. Ich glaube dieſe am beſten zu veranſtalten, indem ich den Inhalt ſeiner vorzüglichſten Dichtungen nach der Reihenfolge ihrer Entſtehung durchgehe. Sachs war der vorzüglichſte Meiſterſänger, ward am 5. Nov. 1494 (nach Anderen 1498, was aber, nach ſeinem Schlußgedicht im

5. Bd. ſeiner Werke, falſch iſt) zu Nürnberg geb., und ſt. daſelbſt am 25. Jan. 1576 als Schuhmacher. Wir beſitzen von ihm:

Sehr Herrliche Schöne vnd warhaffte Gedicht. Geiſtlich vnd Weltlich, allerley art, als ernſtliche Tragedien, liebliche Comedien, ſeltzame Spil, kurzweilige Geſprech, ſehnliche Klagreden, wunderbarliche Fabel, ſampt anderen lecherlichen ſchwenken vnd beſſen u. ſ. w. Welcher ſtück ſeynd dreihundert vnd ſechs vnd ſibentzig u. ſ. w. Nürenberg 1558.

J. H. H. (Höſslein) gab 1781 zu Nürnberg einen Auszug aus Hans Sachs mit beigefügten Worterklärungen heraus, weil die patriotiſche Verwendung des Legationsrath Bertuch für eine klaſſiſche Ausgabe der ſämmtl. Werke des Hans Sachs von dem Publikum nicht hinlänglich unterſtützt wurde. Aber auch das Häßlein'ſche Unternehmen ſtockte mit dem 1. Bde. Die Gründe warum, ſ. in Gräter's Bragur, Lpz. 1791, Bd. I. — Einen Auszug gab ferner J. G. Büſching in 3 Bänden, Nürenberg 1816—24. Lebensbeſchreibung Hans Sachſens v. S. Raniſch, Altenburg 1765.

Der erſte Band der Sachſiſchen Dichtungen enthält:

1. Tragödie von der Schöpfung, Fall vnd außtreibung Ade aus dem Paradeiß, hat 11 Perſonen vnd drei Actus. — Eine poetiſch ſchönere Geneſis, als die uns von Moſes aufbewahrte, hat kein Volk aufzuweiſen, und die Dichtkunſt iſt bei dieſem Gegenſtande recht eigentlich berufen, ihn mit den unſchuldigen Farben ihrer Malerei auszuſchmücken, und vom Paradieſe ein paradieſiſches Bild zu entwerfen. Manche haben ſich an dieſem Stoffe verſucht, ihn aber meines Erachtens noch nicht bewältigt. Unzertrennlich von der Entſtehungsgeſchichte der Welt, iſt der Sündenfall der Menſchen, eine durch höhere Nothwendigkeit bedingte, im Konflikt der Urweltkräfte motivirte, und dabei ſo außerordentliche Tragödie, daß ich keine großartigere wüßte. Handelt es ſich in den meiſten Trauerſpielen um den Tod Eines Menſchen, oder aber wie bei den Griechen um den Untergang von Familien, ſo iſt im adamitiſchen Sündenfalle das Verderben, das tragiſch-dämoniſche Verhängniß des ganzen Menſchengeſchlechts, und jene ewige ſchauerliche Kette von Mißverhältniſſen, Qualen und Zweifeln, die ohne Hülfe einer Offenbarung zu beſeitigen vieltauſendjährige Grübeleien noch nicht

vermocht haben, im Kerne enthalten. Bei dieſer Geſchichte kann ein Dichter Fragen aufwerfen und löſen, woran ſich die Philoſophie bisher noch nichts träumen ließ; und vielleicht tritt einmal ein ſolcher auf, um den Reigen der erſten ewigen Welttragödie anzuſtimmen. Derjenige Mann, der den Sündenfall des Fauſt ſchilderte, hätte uns auch die geſunkene Menſchheit und das in Einem vereinigte Verderben mit der Rieſenfeder ſeines Genius zeichnen können. — Hans Sachs nimmt ſein Thema nicht ſo hoch. Er gibt eine ehrliche und ſchlichte, in dialogiſcher Form vorgetragne Paraphraſe des Eingangs zur Geneſis, läßt unſern Herrgott ganz bürgerlich auf Erden ſpaziren und ſich in Knittelverſen mit den beiden erſten Menſchen unterhalten. Der alte Herr ſpricht ſo vertraulich, daß man ſich ordentlich wundern muß, wie er über den Apfelbiß eines neugierigen Weibes ſich ſo höchlich erzürnen und den Fluch über ihre Nachkommen ausſprechen kann. Auch Engel und Teufel ſpielen mit, die verführeriſche Schlange redet und gleißt recht manierlich, Satan und ſeine Genoſſen halten ſogar boshafte Tänze, und wie bei jedem Hans Sachſiſchen Stücke bekommen wir zum Schluſſe ein gutes Moralreſumé, welches dießmal vom Cherub mit dem Flammenſchwerte geſprochen wird, als Anmahnung zur Buße und zu einem chriſtlichen Lebenswandel, mit in den Kauf.

2. Comedia, die ungleichen Kinder Eue, wie ſie Gott der HERR anredt, hat 19 Perſonen, vnd 5 Actus. — Der Ehrenhold tritt auf, neigt ſich, und hält einen Prolog, worin er unter Andern erzählt, H. Sachs habe ſein Stück aus dem Lateiniſchen des Philipp Melanchthon entnommen. Er citirt aber eine falſche Stelle, die er ſelbſt wahrſcheinlich nur dem Hörenſagen nach kannte. Denn Melanchton hat niemals ein ſolches Stück geſchrieben, ſondern erzählt nur in einem ſeiner Briefe den Inhalt eines ähnlichen Schauſpiels, das er vor Zeiten mit Freuden geleſen. (Vgl. Kunſtſtudien S. 163.)

3. Comedia von Jakob, und ſeinem Bruder Eſaw, hat 14 Perſonen vnd 5 Actus. — Der Ehrenhold erklärt, der Dichter wolle dießmal, der Geneſis treu, in deutſcher Stimme eine Geſchichte erzählen. Die altteſtamentariſche Einfalt iſt noch um ein Großes geſteigert. Zur Probe die erſte Scene (zum leichtern Verſtändniß moderniſirt):

Iſak geht an einem Stecklein ein, ſetzt ſich, und ſpricht mit aufgehobenen Händen:

Ach Herr Gott in dem höchſten Thron,
Wie viel Gutthat haſt mir gethon
Und meinen Vätern, bis hieher,
Ich bitte dich, mir Eins gewähr',
Und iſt dieß mein' herzliche Bitt',
Weil ich habe kein Leibs-Erben mit,
Weil Rebecca mein herzlichs Weib
Gänzlich unfruchtbar iſt von Leib,
So bitt' ich, du wolleſt mir geben
Ein Leibs-Erben bei meinem Leben,
Daß nit mit mir abſterb' mein Geſchlecht,
Mein väterlich Erb' ward ein Knecht,
Weil du verheißeſt Abraham
Mein Vater, zu mehren ſein Saam,
Wie die Sterne des Himmels Heer,
Unzählig wie der Sand am Meer,
Ganz feſtiglich glaub' ich deine Wort,
Wirſt mir gewähren an dem Ort,
Doch geſchehe Herr Gott der Wille dein,
Laß du mich dir befohlen ſein.

Rebecca geht ein mit ihrer Magd und ſpricht:

Iſak mein Herr und lieber Mann,
Gott der hat Gnad' an mir gethan,
Von unſrer großen Bitte wegen,
Hat über mich ausgoſſen ſein Segen,
Ich bin fruchtbar und ſchwanger worn,
Aber groß Geſtöß und Rumorn
Hatte die Frucht in meinem Leib,
Darumb ich als ein ſchwaches Weib
Dasſelbig hab' dem Herren klagt,
Gott aber ſelber zu mir ſagt:
Fürcht' dich nicht, Rebecca du Weib,
Zwei Völker ſind in deinem Leib,
Zweierlei Leut' ſich ſcheiden werden
Aus deinem Leib allhie auf Erden,
Ein Volk dem andern ob wird liegen:
Der Kleinre dem Großen wird geſiegen.

Iſak ſpricht:

Dabei iſt klärlich zu verſtehn,
Daß du trägeſt der Söhne zween,

Herr Gott wie mildreich iſt dein Güt',
In dir erfreut ſich mein Gemüth,
Du verläßt Niemand der auf dich traut,
Auf deine Gnad' und Güte baut,
Du biſt allein Gott, keiner mehr.

Rebecca greift auf den Bauch und ſpricht:

Mein Herr, mich dünkt, mir ſei gleich weh,
Ancilla, nach der Wehmütter lauf,
Ruf etliche Nachbarin herauf,
Wann ich muß wahrlich bald gebahrn.

Iſak ſpricht:

Rebecca, Gott wird dir gewahrn,
Zu dem hab' dein Vertrauen du,
Gott geb' dir Glück und Heil darzu.

Sie und die Maid gehen aus.

Iſak ſpricht:

Herr Gott, gib du Heil und Gnad',
Von Kindesbanden ſie entlad',
Es ſteht dir All's in deiner Hand,
Du biſt ja der einig Heiland.

Ancilla bringt zwei Kinder und ſpricht:

Herr, unſre Frau glücklich ſpat
Zween ſchöne Söhn' geboren hat.
Darumb gebt mir das Betendrot.

Ein paar Zeilen ſpäter ſind die Zwillinge auch ſchon groß und erwachſen, und Eſau kommt zugleich mit Jagdhorn und Waidwerk und klagt über ſtarken Appetit.

4. Comedia von der Heſter, die ganze Hiſtori zu recitiren, hat 13 Perſonen und 3 Actus. — Die ganze, dramatiſch ſo oft mattraitirte Geſchichte von der ſchönen Jüdin Eſther iſt komiſch, und vollkommen im ironiſchen Tone des Puppenſpiels gehalten. Der Narr, der mit gutmüthigen Späßen hier zum erſtenmal bei S. auftritt, vermehrt dieſen Ton noch. Die Schlußverſe haben eine antiquariſche Merkwürdigkeit. Mardocheus ſpricht, nachdem die Juden aus der Sklaverei erlöſ't ſind:

Lob ſei dir Gott in dieſem Krieg,
Deim lieben Volk haſt geben Sieg

Wider die uns in Tod ergaben,
Hoft unser Haupt frei auferhaben,
Das wollu wir allen Juden schreiben,
Und soll auch im Gedächtniß bleiben
Gottes Wohlthat, daß man als heut
Forthin jährlichen leb' in Freud',
Das soll forthin genennet sein
Die Fastnacht allen Juden gemein,
Deß wollen wir uns fröhlich ermeyen,
Mach auf, Spielmann, ein züchtig Reihen,
Auf daß wir uns alle erfreuen.

(Nach dem Tanzen gehn sie alle in Ordnung ab.)

Man ersieht aus dieser Stelle, daß unsre jetzige Einrichtung, bei dem recitirenden Schauspiel Musik anzuwenden, meist zur Ausfüllung der Zwischenakte, schon damals bestand.

5. Comedia, von dem Thobia, vnd seinem Sohne, die ganze Historie hat 14 Personen vnd 5 Actus. — Der Styl ist wieder ernsthaft, und der Dichter verspricht, er wolle geben

Eine Historie heiliger Schrifft,
Die andre Kurzweil übertrifft,
Weil sie ist der Eltern ein Spiegel,
Der Kinderzucht ein wahres Exempel,
Der milden Vermung wohl ein Schild,
Der Geduld ein schönes Fürbild,
Der Tugend eine lichte Lucern,
Und der Gottesfurcht ein glänzender Stern.

Die Begebenheit mit der Schwalbe wird blos erzählt.

6. Comedia, mit zwölff Personen, daß Christus der wahre Messias sei. — In Form eines Prozesses, wobei die Beweisstellen aus dem alten Testament nach Buch und Kapitel citirt werden, zanken sich ein christlicher Doktor und ein jüdischer Rabbi darum, ob Christus für die Christen überhaupt oder blos als Messias der Juden auf Erden erschienen sei. Als Zeugen werden die Altväter des Testaments und die Propheten konfrontirt und protokollirt. Der Rabbi gibt sich am Ende gefangen, und fragt:

Was soll ich thun auf dieser Erd,
Daß ich doch endlich selig werd?

worauf der christliche Doktor antwortet:

Stand' in Christum, den Heiland,
Den Sohn Gottes, uns hergesandt,
In den gebenedeiten Saamen,
Daß taufen dich in seinem Namen,
So woll'n wir Gott bitten für dich,
Daß er dich aufnehm' gnädiglich
In seinen christlichen Bund,
Und erleucht deines Herzens Grund'
Mit seinem tröstlich heilsamen Wort,
Daß er je länger mehr und fort
In Erkenntniß Christi aufwachs',
Das wünscht uns Allen Hans Sachs.

Als Schlußformel ist die Einwebung des Namens Hans Sachs in den Text, wenn es sich (wie hier) auch noch so schlecht paßt, stereotyp. Eine Anzahl von Gesprächen, sg. Kampfgesprächen geistlichen und weltlichen Inhalts, die Hans Sachs zwischen seine Tragödien, Historien und Schwänke schiebt, haben vom Dramatischen nur die dialogische Form, und gehören daher nicht hierhin.

7. Tragedia, mit vier vnd zweintzig Personen zu agiren, die Virginia. — Aus dem Eingange zum Prolog des Herold geht hervor, daß die sachsischen Stücke ordentlich memorirt und (von Bürgern) gespielt worden sind. Es heißt:

Heil und Glück ihr ehrsamen Herrn,
Zu euch sind wir kommen von fern,
Aus sondrer Freundschaft und Vertrauen
Der züchtgen Weiber und Jungfrauen,
Zu spielen hie aus der Memorie
Eine wahrhaft geschehne Historie.
Zu Roma in der mächt'gen Stadt
Vor Jahren, als beschrieben hat
Titus Livius der Geschichtsschreiber
Vonwegen der züchtigen Weiber ꝛc.

Die Handlung verräth die Kindheit, worin die dramatische Kunst noch lag. Appius sieht Virginien, entbrennt für sie, und ersucht eine Kupplerin, das Mädchen zu seinem Gelüste zu bewegen. Als diese nichts ausrichten kann, verspricht er dem Klaudius zehn Kronenthaler, wenn er ihm die Jungfrau stehlen wolle. Es geschieht, und die prozessualischen Debatten hierüber nehmen die übrige Zeit weg. — Unter einem jeden Gedichte steht Tag und Jahrszahl, zweifelsohne die der Abfassung. So hier: Anno Domini, M. D. XXX, am 2. Tag Dezember.

8. Eine klägliche Tragedi, deß Fürſten Concreti, mit 10 Perſonen zu ſpielen, vnd hat 5 Actus. — Die Keime zu einer guten und rührenden Tragödie ſind hier in lieblicher Jugend bereits vorhanden. Die Sage, daß man einem Buhlen das Herz ausgeſchnitten und es der Geliebten vorgeſetzt, iſt in Italien und Frankreich im Munde des Volkes. Die franzöſiſche hat Jouy im Eremiten ſchön erzählt, und Uhland in ſeinen Romanzen von der Dame von Fayel meiſterhaft verſifizirt. H. Sachs entnahm ſie dem Boccaz, ebenſo Bürger in ſeiner Ballade »Lenardo und Blandine«, die der italieniſchen Tradition ganz treu bleibt. Der unverhohlne Naturdrang des Weibes zum Manne, den Gismunda bei unſerm Meiſterſänger an den Tag legt, bürgt dafür, daß ſein Zeitalter auf der Bühne reinmenſchliche Gefühle am liebſten ausſprechen hörte, und Gismunda darf, als ihr Vater ſie wegen der nächtlichen Zuſammenkunft mit Guiskard hart angeht, ihm in's Geſicht ſagen:

Hättſt du mit Heirath mich verſehn,
So wär' ſolch Uebel nicht geſchehn.

Ja, H. Sachs folgert daraus im Epilog die toleranteſten Grundſätze über die körperliche Liebe, und bittet die Aeltern, bei ähnlichen Begebenheiten lieber ein Auge zuzudrücken, als das Uebel durch ſcharfe Maaßregeln noch ärger zu machen.

9. Ein Comedi mit 13 Perſonen, die geduldig und gehorſame Marggräfin Griſelda, vnd hat 5 Actus. — Eine dem Boccaz entnommene vortreffliche Novelle, die durch Paer's Kompoſition noch jetzt auf den italieniſchen Bühnen lebt, und ſich den verwandten Sagen von einer Genovefa, Euryanthe u. ſ. w. zur Seite ſtellen darf. Markgraf Walther von Saluz nimmt, auf dringendes Bitten ſeiner Räthe ſich zu verheirathen, ein armes Hirtenmädchen zur Frau, weil er in dieſem Stande noch Gehorſam und Anhänglichkeit vermuthet, woran er in der vornehmen Welt nicht glaubt. Nachdem er mit Griſelden zwei Kinder gezeugt, beſchließt er ihre Treue und Unterwürfigkeit auf die Probe zu ſetzen. Erſt wird der Mutter die Tochter, dann der Sohn abgenommen, unter dem Vorwande, ſie ſollten ermordet werden. Griſelda gehorcht, und duldet für ſich in Unterwürfigkeit. Die Kinder werden in Bologna erzogen, ohne daß die Mutter von ihnen weiß. Die zweite Probe beſteht darin, daß Griſelda vom Markgrafen als Gattin fortgejagt, und nur mit einem Hemde bekleidet zu ihrem Vater auf's Dorf

zurückgeschickt wird. Sie ist gehorsam; und ebenso gehorsam bleibt sie bei der dritten Probe, wo der Graf ihr befiehlt, seiner neuen eben eingetroffenen Gemahlin an der Hochzeitstafel aufzuwarten. Da ist das Herz des Mannes gerührt und erschüttert, er erklärt ihr, die neue Braut sei nicht seine Braut, sondern sei ihre in der Fremde auferzogene Tochter, und erhebt die treu Bewährte in den vorigen Glanz. — Auch dieses Stück ist wie das vorige sinnig und hold. Nur ist die Zeit länger gedehnt, denn bis zum Anfang des 4. Akts sind schon 14 Jahre verflossen.

Aus einer Stelle scheint hervorzugehn, daß man damals (wie zuweilen noch jetzt) ein Trauerspiel und ein Lustspiel an einem Abende bei festlichen Gelegenheiten zusammen spielte. Als nämlich der Rath Marko erzählt, welche Vorbereitungen er zur Hochzeitfeierlichkeit des Markgrafen angeordnet, sagt er unter Anderm:

Es ist bestellt ein traurig Tragedi,
Darauf ein fröhlich Komedi.

10. Comedia, darinn die Göttin Pallas die Tugend, vnd die Göttin Venus die Wollust verficht, vnd hat zwölff Person, vnd drey Actus. — Der Inhalt ist schon im Titel angedeutet, die Form die eines dramatischen Prozesses, als Zeugen sind Herkules und Epikur vorgeladen, und Kaiser Karl (5.) macht den Richter. Alles ist auf gute Lehren und Rathschläge abgesehn, und mit viel Schalkhaftigkeit durchgeführt.

11. Eine schöne Comedia, mit dreyen Personen, Nemblich, von einem Vatter, mit zweyen Sönen, vnd heist der Karg und Mild.

12. Ein kurzweylig Spil, mit vier Personen, Nemblich: Ein Richter, Ein Buler, Ein Spieler, vnd ein Trinker.

13. Ein Comedi mit dreyen Personen zu spilen, Nemblich: Ein Vatter, Ein Sohn, vnd ein Narr.

Auf diese drei Stücke so wie auf die anderen ehrbaren Moralen des Hans Sachs kann man die Worte des alten Nürnberger Editors seiner Werke, Georgius Willer, anwenden, wenn er sagt, es sei

»darinnen Gerechtigkeit, Rath, Lehre, Liebe, Furcht, Ehrbarkeit, Ehrerbietung, Gottesfurcht, Andacht, Tapferkeit, Kunst, Weisheit, Fleiß, Billigkeit, Scheu, Einigkeit, Gemein-

schaft, Glauben, Wahrheit, Mildigkeit, Geduld, Zucht, Schaam, Demuth, und alle Tugend gehandelt, und der Menschen Wesen und Wandel gelehret, die dem gemeinen Manne und dem Vaterlande deutscher Nation sehr dienstlich und löblich sein mögen.«

14. Comedia, oder Kampffgesprech, zwischen Juppiter vnd Juna, Ob Weiber oder Männer zum Regimenten tuglicher sein. Hat fünff Person. — Der Gegenstand ist recht zur Posse geeignet, Sachs hat aber das Lustige verschmäht, und sich dagegen bemüht, einen großen Wust von historischer, antiquarischer und mythologischer Gelehrsamkeit auszukramen, wobei er sich denn auch zuweilen vergalloppirt und einen verkehrten Namen braucht, z. B., wenn er sagt:

Admeto starb für ihren Mann,

wo er den Admet mit der Alceste verwechselt. Etwas Komisches liegt allenfalls in der Mischung der Begriffe des griechischen und neuern Zeitalters und in den lächerlichen Anachronismen.

15. Ein lustig Faßnachtspiel, mit drey Personen, Das Narrenschneiden. — Ein ächt volksthümlicher Schwank, der manchem ehrlichen Pegnitzbewohner vor Lachen die Thränen in die Augen getrieben haben mag. Ein Kranker klagt über Leib- und Magenbeschwerden, man gibt ihm zu purgiren, aber das Drücken und Zwicken in den Gedärmen will nicht aufhören. Der Arzt erklärt ihm, er müsse ein Nest voll Narren im Bauche haben, und erbietet sich sie herauszuschneiden. Der Kranke willigt ein, und die Operation, das Schneiden der Narren, beginnt. Einer nach dem andern: Hoffart, Geiz, Neid, Unkeuschheit, Völlerei, Zank und Faulheit, wird herauspraktizirt, und der Doktor macht seine Bemerkungen über jeden. Zuletzt holt er das ganze Nest der Narren heraus, und da kommt denn zum Vorschein (in Sachs' Sprache):

Allerley Gattung, als falsch Juristen,
Schwartzkünstner vnd die Alchamisten,
Finantzer, Alefantzer vnd Trügner,
Schmeichler, Spotfeler vnd Lügner,
Wunderer, Ogelmeyer vnd Leunisch,
Grob, ölprer vnd hewnisch,
Undankbar, stocknarren vnd gech,

Fürwitzig, leichtfertig vnd frech,
Swanck vnd gewmisch die allzeyt sorgen,
Biß zahler die doch gern borgen,
Gofter so hüten ihre Frawen,
Die ehe noch rechten ehe auß bawen,
Spieler, Vogelschützen, vnd Waidleut,
Die vil verthon auch kleiner Beut,
Summa summarum wie sie nannt
Doctor Sebastianus Brand
In seinem Narrenschiff zufahrn.

16. Ein Kurtzweiliges vnd lustiges Faßnachtspiel, mit dreyen Personen, die holen Krapfen. — Ein Bürger und Edelmann wollen einen Bauern, der zur Stadt Nürnberg gekommen ist, um ebenfalls an den Fastnachtsfreuden Theil zu nehmen, nicht in ihrer Gesellschaft dulden, rücken ihm die Ungebührlichkeiten seines Standes vor und versuchen ihn zur Stube hinaus zu spediren. Der Bauer vertheidigt aber sein Bauernthum so wacker und weiß auf jeden Vorwurf, zwar derb, aber so treffend zu dienen, daß der Edelmann andern Sinnes wird und ihn mitnimmt, um ihn zu traktiren.

17. Ein schön Kurtzweilig Faßnachtspiel, mit dreyen Personen, Nemblich, Ein Kelner vnd zwen Bawern, die holen Bachen im deutschen Hofe. — Worauf sich die Geschichte mit dem Bachen im Gasthofe zu Nürnberg bezieht, verstehe ich nicht. Es ist aber eine so launige, fast in Abraham Santa Klara's Manier geschriebene Stelle in dieser Posse, daß ich sie hier wiedergeben will.

Kellner (zu Heinz Flegel, einem Bauern.)

Nun will ich hören, sag nur her,
Wie es mit deiner Frauen steh.

Heinz Flegel.

Kellner ich hab' eine gute Eh',
Ich bin der Herr im Haus längst worden,
Und halt' neunerlei geistliche Orden
Daheim in meinem ehlichen Stand.

Kellner.

Wie ist der erste Orden genannt?

Heinz Flegel.

Der erste, das was der englische Orden,
Erstlich da ich war Bräutigam worden,

Da fenstert' ich schon alle Nacht,
Viel Nestelkränzlein sie mir macht',
Da kauft' ich ihr ein Kirchtag dran,
So warf sie mich mit Augen an,
Da thäten wir in die Sackpfeifen singen,
Auf der Hochzeit tanzen und springen,
Da waren wir aller Freuden voll.

Kellner.

Wie lang wehrt' dieser Orden wohl?

Heinz Flegel.

Ei lang, wohl anderthalbe Wochen.

Kellner.

In welchen Orden seid ihr darnach krochen?

Heinz Flegel.

In der deutschen Herrn Orden wir kamen,
Wir aßen, tranken und saßen beisamen,
Und lobten Sankt Martin allwegen,
Auf Hochzeiten und auf Kirchtägen,
Da warn wir endlich Mann im Haus,
Meine Frau soff, ich gab Geld aus,
Ohn was sie heimlich ohn hat worden.

Kellner.

Sag, welches war der dritte Orden?

Heinz Flegel.

Das ist der Baarfüßer Observanz,
Gott geb' der Armuth Sankt Veits Tanz,
Dem Beutel haben wir gestreit,
Groß Mangel ist an kleinem Geld,
An grobem Geld ist es gar Müh,
Ohn Silber gehn wir wie die Küh,
Ein lange Zeit muß ich bekennen.

Kellner.

Thu mir den vierten Orden nennen.

Heinz Flegel.

Der vierte ist Prediger Orden,
Darin bin ich schier Prior worden,
Meine Frau die bringt mir Ungeduld,
Sie gibt mir, und ich ihr die Schuld,

Wenn sie mich kiffelt, schmäht und schilt,
Mit Fluchen ich ihr wieder gilt.

Kellner.

Treibt ihr den Orden allemal?

Heinz Flegel.

Zu Bett und Tisch und überall,
Red' ich ein Wort, so redt sie zwei,
Und haben oft im Haus ein Geschrei,
Als woll' man Wölf' darinnen jagen.

Kellner.

Thu mir den fünften Orden sagen.

Heinz Flegel.

Das ist der lieben Märtrer Orden,
Wenn wir sind etwan schellig worden,
Und einander im Haus umjagen,
Mit Kratzen, Krellen, Raufen und Schlagen,
Da liegt jedes ein Meilen ob,
Meine Frau ist bös, so bin ich grob,
Wenn sie wirft oft mit Hafen nach mir,
So schmitz' ich denn mit Tellern zu ihr,
Und reißen auch oft aneinander,
Daß wir bluten wie die Säu' beidsander.

Kellner.

Wie oft treibt wohl den Orden ihr?

Heinz Flegel.

Alle Woch einmal oder zwier,
Wann unser keins will sein das schwächste.

Kellner.

Sag, welcher Orden ist der sechste.

Heinz Flegel.

Einsiedler-Orden halten wir beidsander,
Liegen oft zwei Wochen nit beieinander,
Sie liegt im Bett, und ich im Heu,
Im Roßparn oder in der Streu,
Auch so frißt Jegliches besunder,
Ich fürcht', sie käu' mir ein Spinnen under.

Kellner.

Wo ist der siebente, mein Heinz Flegel?

Heinz Flegel.

Wir halten auch Karthäuser-Regel,
Sie munkt und erbt dann nichts mit mir,
So maul' ich mich und sprech' nichts zu ihr,
Einander wir sauer ansehen,
Oft in vier Wochen nichts zusammen jehen,
Mit einander weder Tag noch Nacht.

Kellner.

Sag, welcher Orden ist der acht'?

Heinz Flegel.

Das ist der willigen Armuth Orden,
Die Katz' ist schier das beste Vieh worden,
Jedes will auf ein' besondern Berg,
All Ding das will gehn überzwerg,
Deß nehmen wir an der Nahrung ab,
Verpfändt ist schier all unser Hab,
Mit unserm Zanken wird zuletzt
Der Bettelorden der allerbest'.

Kellner.

Sag, welcher Orden ist der neunt'?

Heinz Flegel.

Ich weiß es nit, mein lieber Freund.

Kellner.

Wie thust du denn darinnen leben?

Heinz Flegel.

Also, ich thu nichts um mein Weib geben,
So gibt sie auch um mich nit viel,
Und thut ein jedes was es will.
Mein Frau thut mich trutzen und trotzen,
So thu ich sie herwieder hotzen,
Was ich gern hätt' das thut sie nit,
Was sie verdreußt ist mir wohl mit,
Es sei gleich Schaden oder Nutz,
So braucht ein Jedes seinen Trutz,
In dem Orden haben wir fürwahr
Gehauset wohl achtzehen Jahr,
Und weiß den Orden nit zu nennen:
Mein Kellner, kannst du ihn mit kennen?

Kellner.

Mein Heinz, es iſt der Narren-Orden.

Heinz Flegel.

So bin ich längſt Abt darin worden.

18. Ein kurtzweylig Faßnachtſpiel, von einem böſen Weib, vnd hat fünf Perſon. — Wer je in großen Städten im ſogenannten ſchlechten Viertel geweſen und dort den Prügeleien der Straßenweiber zugeſchaut hat, der muß geſtehn, daß dieſe wilde Poſſe aus dem Leben gegriffen iſt. Toller kann es in der Wirklichkeit nicht hergehn, ſelbſt der Rock wird aufgehoben. Im Epilogus bittet der Dichter um Verzeihung, und meint, es werde wohl Mancher in dieſer Faſtnachtzeit zu Hauſe finden oder ſchon gefunden haben, was ihm eben auf dem Theater vorgekommen.

Der zweite Band enthält:

19. Ein Komedi, Mit neunzehen Perſonen, Der Hiob, Und hat fünf Actus. — Die wunderſchöne altbibliſche Geſchichte vom Hiob, nach meinem Gefühl die großartigſte Blüthe des alten Teſtaments, erzählt uns den Sturz und Fall der Erdengröße, die abſichtlich über uns verhängte Prüfung Gottes, und den Lohn der Beharrniß in dieſer Prüfung. Wie ein göttliches Orakel tönen die berühmten Worte des Dulders uns zu, die Sachs alſo verfifizirt:

Nacket bin ich genommen,
Von meiner Mutter Leibe kommen,
Nacket fahr' ich dahin auch eben,
Der Herr Gott hat es gegeben,
Der hat's wieder gezeben frei,
In ſeinen Werken allerlei,
Sein Nam gebenedeiet ſei.

Was das Sachſiſche Schauſpiel höchſt merkwürdig macht, iſt der Umſtand, daß die Hauptſcene deſſelben: die Wette Gottes mit dem Satan, einen ganz ähnlichen Widerklang im Vorſpiele zu Göthe's Fauſt gefunden hat. Die Stelle iſt zu ſchön, um ſie nicht zu citiren.

Der Satan kommt und ſpricht.

Ich arger Geiſt komm' aus der Höll',
Darin iſt nichts denn Ungefäll',
Knirſchen der Zähn, Weinen und Klagen,
Auf daß ich mit allerlei Plagen

Die Welt möchte in Grund verderben,
Menſchen und Vieh darauf erſterben,
Das wär' mein Luſt, mein Schimpf und Scherz,
Wenn mir zerbrechen will mein Herz
Vor Neid und Haß, wo's recht zugeht
Und Gottes Dienſt in Würden ſteht,
So auch Fried' iſt in allen Landen,
Und gar kein Unglück iſt vorhanden,
Da hab' ich weder Raſt noch Ruh,
Bis ich ihn'n falſche Lehr' richt zu,
Die thu' ich dann ſammt meinem Knechten
Mit Gewalt und mit dem Schwert verfechten.
Aber jetzt hab' ich auf der Fahrt
Gefunden gottesfürchtiger Art
Job den frommen geduldigen Mann,
Ob dem ich gleich erſeufzet han,
Will haben auch kein Raſt noch Ruh,
Bis ich ihn beſchädigen thu.

Gott der Herr gehet ein und ſpricht:

Du arger Geiſt, berichte mich,
Was brummſt du alſo wider mich?

Der Satan:

Ich ſag' und denk ja nichtſen Neus.

Der Herr.

Ja freilich nur dein alts Untreus.
Sag mir, Satan, wann (woher) kommeſt du?

Der Satan.

Ich hab' durchlaufen mit Unruh
Schier die ganze Welt und alles Land.

Der Herr.

Sag an, gefällt es dir allsand?

Der Satan.

Eins Theils gefällt mir, das ander nicht.

Der Herr.

Was hältſt du aber mich berichtet
Von Hiob meinem lieben Knecht,
Der iſt einfältig, fromm und ſchlecht,
Der hat ein gottesfürchtigen Muth,
Er meidet das Arg und thut das Gut',
Auf Erden lebt nicht ſein geleich.

Der Satan.

Ja du haſt ihn gemachet reich,
Seit Gut ihm ausgebreitet im Land,
Und haſt ihn gar mit deiner Hand
Ueberſchüttet mit deinem Segen,
Daß es ihm glücklich ging allwegen,
Derhalb er dich wohl billig ehrt.
Doch dünkt mich, ſein Herz ſei verkehrt
Und treib' nur lauter Gleisnerei,
Das du wohl merken kannſt dabei;
Greif' an ſein Gut mit deiner Hand,
Verdirb ſein Reichthum in dem Land,
Was gilt's, er wird dich maledeien,
Und dir ſelbſt in dein Angeſicht ſpeien:
Dann wird ſein Herz dir erſt bekannt.

Der Herr.

Satan, es ſei in deiner Hand
Alles was er hat, ſein Gut und Erben,
Die magſt ihm auf einen Tag verderben,
Doch an ſein Leib leg' nicht dein' Händ':
Was gilt's wo er ſich von mir wend't,
Sondern bleibt ſtets in ſeinem Muth.

Der Satan.

Ich will mit rachgierigem Blut
Den Handel trutziglich ausrichten,
Nach deinem Wort, ſag' nur mit nichten,
Ich will beſtellen mir viel Knecht',
Die zu der Tyrannei ſind recht,
Durch die der Hiob wird hart durchächt.

20. Ein Comedi, Mit Fünffitzchen Perſonen zu recitiren, die Judith, Und hat V. Actus. — Der gute H. Sachs hatte ſchon eine Ahnung davon, was Tragikomödie ſei; denn im Prolog läßt er den Ehrenhold ſagen, er habe ſich vorgenommen,

Zu halten ein geiſtlich Comedi,
Doch ſchier faſt gleich einer Tragödi.

Er meinte damit diejenige Art des Drama's, welche wir jetzt gemeiniglich Schauſpiel zu nennen pflegen, und worin ein Konflikt von traurigen Begebenheiten ſich ohne den leiblichen Tod einer Hauptperſon endet; wie es hier mit der Judith der Fall iſt. Unſer Meiſterſänger hat ſein Schauſpiel ganz nach dem Buch Judith geſchrie-

den, überaus kräftig ſind die Gebete, die er den Hoheprieſtern in den Mund legt, und ſein Schicklichkeitsgefühl war innig genug, um ihn merken zu laſſen, daß das Abſchlagen des Kopfs des Holofernes nicht auf dem Theater vor ſich gehn durfte. — Im Epilog räſonnirt er gegen die Türken und andere gleich ihnen demoraliſirte Völker, und will das Schwert der Chriſtenheit gegen ſie gezückt wiſſen.

21. Ein Tragedi, Mit vierzehen Perſonen zu agiren, der auffrühriſche Abſalon, mit ſeinem Vetter König David, hat V. Actus. — Durch den Antheil, den das Volk an der Handlung nimmt, iſt das Stück freier und natürlicher geworden, als eins oder das andere aus neuerer Zeit, das denſelben Gegenſtand in einer geſchraubten Odenſprache behandelt hat.

22. Ein Comedi, Mit acht Perſonen zu recitiren, das Judicium Salomonis. — Der Entſcheidung Salomonis über die Eigenthungsanſprüche zweier Frauen an einem Kinde gehen, um das Stück zu füllen, etliche civile Unterſuchungen in Geſprächsform über Juriſten und Finanziers vorher, und ſchließlich knüpft ſich an den Ernſt ein munterer Schwank. Der König hat ſich nämlich in hochklingenden Worten über Frauentreue und Frauentugend geäußert, und geſagt:

Ein' Frau der Ehren trägt ein Kron',
Die kann erfreuen ihren Mann,
Auf ſie verläßt ſich ſein Herz
In aller Kümmerniß und Schmerz,
Was hilf' eim Mann der Reichthum ſein,
Silber, Geld und edel Geſtein,
Köſtlich Gewand und Gaſterei,
Wo ihm kein Weib auch wohnet bei,
Die Frauen müſſen die Welt mehren,
Kinder tragen, ziehen und nähren,
Das Haus mit allem Fleiß verwalten,
Ein' Frau iſt ein Troſt der Alten,
Und iſt der Jungen Fürſichtigkeit,
Wer ohne Frauen lebt' in der Zeit,
Der iſt auf Erd lebendig todt,
Weil Frauen liebt die Welt und Gott.

Ein ironiſcher Höfling lacht über dieſen Sermon, und weiß einige tauſend Frauen gegen Salomon in Harniſch zu bringen, indem er

ihnen weissmacht, derselbe habe befohlen, jeder Mann solle in Zukunft sieben Weiber haben, das frühere Weib aber dem neuen dienen. Das Weibervolk wird wüthend, läuft zum Palast, und will den König bestimmen, umgekehrt zu verordnen, jedes Weib solle sieben Männer halten. Man macht ihm die Hölle so heiß, daß er in seinem Urtheil über die Weiber folgendergestalt umsattelt:

Auf Erd' ist kein listiger Haupt
Denn einer Schlangen, wie geglaubt,
Kein Zorn ist über Frauenzorn,
Wenn sie ist gar entrüstet worn,
So wird denn ihr Antlitz und Nack
Gestaltet wie ein härener Sack,
Ich wollte lieber bei Löwen und Drachen
Denn bei einem bösen Weibe wachen,
Wo ein bös Weib ist bei eim Mann,
Da hält er gleich ein Skorpion,
Weil gering alle Bosheit ist
Ueber Frauen-Bosheit und List,
Vom Weib kommt der Sünd' Verderben,
Durch das Weib müssen wir Alle sterben,
Des wünsch' ich dem Weib in der Hech,
Daß ihr wie dem Gottlosen geschech.

23. Ein Comedi, von dem Reichen sterbenden Menschen, der Hecastus genannt, hat 19 Personen vnd fünff Actus. — Eine geistliche Parabel, zur Besserung der Sitten als Spiegel vorgehalten. Ein Reicher verschwendet, spielt und säuft; da läßt ihn Gott (durch einen Brief, den ein Legat als Huissier überbringt) vor sein, Tribunal citiren, der Teufel freut sich schon auf diesen Braten unterwegs aber treten die christlichen Angeltugenden den Verirrten an, er beichtet einem Geistlichen seine Sünden, und stirbt dann mit Gott versöhnt.

Eine literaturhistorische Notiz über den Hekastus, die, bei Tieck's seltenen Kenntnissen des ältern englischen Schauspiels, er am gründlichsten geben konnte, entlehne ich aus s. altd. Theat. S. 13. ff.:

»Auch bei diesem Stück nennt der Dichter kein Vorbild, und doch wissen wir gewiß, daß er hier nach einem fremden Muster arbeitete, und zwar nach einem Dichter, der, wenn man ihm den Stoff einmal zugibt, die dramatische Eintheilung, Steigerung und

Entwickelung vortrefflich anzuordnen verstand. H. S. ist darum hier in seiner Unschuld als dramatischer Dichter musterhaft, weil er wahrscheinlich seinem Vorbilde Schritt für Schritt folgt. Es gibt ein altes englisches Stück Every Man (s. Hawkins Origin of the engl. Dram. Vol. I), welches im Wesentlichen mit diesem von H. S. übereinkommt; und man sieht, daß Every Man die Uebersetzung von Hecastus ist, welchen Namen H. S. nicht verstand, und ihn meist den reichen Mann nennt, da doch sein Reichthum nur eine Zugabe zu seinem Charakter ist, und er eigentlich den Menschen im Allgemeinen vorstellen soll. Das englische Stück, welches wahrscheinlich unter Heinrich dem achten, also früher als das unsers Dichters, geschrieben ist, setzt die Allegorie noch weiter als das deutsche fort, statt Freund und Söhne treten Verwandtschaft und gute Freundschaft auf, die hauptsächlichsten Unterschiede sind am Anfang und Schluß, denn das englische Moralitie fängt mit Gott an, der den Tod absendet; und zuletzt nehmen die fünf Sinne, Schönheit und Stärke vom Menschen Abschied, und wollen ihn nicht in das Grab begleiten. H. S. hat sein Schauspiel 1549 geschrieben, und Gottsched, der nicht viele von diesen alten Sachen gelesen haben mag, bemerkt in seinem Vorrathe bei diesem Jahre nichts über dieses Stück, doch erwähnt er unter 1567 dasselbe Schauspiel, zu Nürnberg gedruckt, von einem unbekannten Autor (oder ist es etwa das Gedicht von Hans Sachs?), durch etliche Knaben in Nürnberg gehalten, deutsch im 1549., lateinisch im 1550. J.. Ich besitze, fügt er hinzu, das lateinische auch. Hiernach könnte es scheinen, als wäre das deutsche das Original. Dieß ist aber nicht möglich, weil H. S. nicht den Namen Hecastus erfinden konnte und ihn selbst nicht verstand, der Engländer hat auch wahrscheinlicher früher als der Deutsche gedichtet, konnte also noch weniger der Nachahmer sein, darum muß dieses lateinische Gedicht, oder irgend ein anderes, das Original sein (das von einem Gelehrten herrührt, da es einige Stellen aus des Aristophanes Plutus nachahmt), und der glücklich durchgeführte Gedanke, die Kraft der Bilder, die Wahrheit der Darstellung verdienen wohl, daß man den wahren Autor aufzufinden suchte. Im J. 1569 kam wieder zu Nürnberg heraus: »»Homulus. Ein sehr schön Comedi, in der angezeiget wird, die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, sammt der Welt Untreu, auch, wie den Menschen in Todesnöthen

alle Kreaturen verlassen, und allein seine Tugend ihm beistehet.«« Offenbar wieder dasselbe Schauspiel, nur soll hier Hecastus durch Homulus übersetzt sein.«

Und in einer Note heißt es:

»Im J. 1665 erschien zu Bremen: »»Hamulus (wohl Druckfehler für Homulus.) Eine Comödie, darinnen vor Augen gestellt ist, was für Belohnung die Sünde giebt, nämlich den Tod, und wie der Mensch von allen Creaturen verlassen wird u. s. w.«« S. Gottsched in den Zusätzen zu s. Vorrath, welcher sagt, daß dieses alte Stück hier viele Verbesserungen erfahren habe. Im J. 1669 ist Homulus noch einmal zu Nürnberg gedruckt worden, »»verbessert und wieder hinzugefügt, was vorhin ausgelassen war.««

24. Ein Tragedi, Mit eylff Personen zu agiren, der Caron mit den abgeschiedenen Geisten. — Hans Sachs, der in den Schriftstellern des Alterthums durch Hörensagen zu Hause war, dramatisirte diesmal ein Göttergespräch Lucian's: Staphidion. Am Ufer des Styx kommen acht Seelen, von Hermes Psychopompos geführt, an, und wollen übersetzen. Nur einer unter ihnen wird für gut und leicht erachtet, die anderen müssen alle erst ihren schweren irdischen Makel abwerfen, ehe der Kahn ihre Last tragen kann, und so kommt, wer auf Erden mächtig, üppig, gelehrt und großthuerisch war, im Jenseits gebeugt, hülflos und nackt an.

25. Ein Comedi, Mit neun vnd zwentzig Personen zu recitiren, Die Stulticia mit ihrem Hofgesinde. — Halb allegorisches, und halb Fastnachtspiel. »Selbst Erasmus ging den Spuren der Moria scherzend nach«, singt Göthe, und Hans Sachs konnte, indem er das Erasmische Büchlein dramatisirte, von sich dasselbe sagen. Der liebliche Inhalt ist im Prolog des Ehrenhold sattsam angedeutet:

Heil sei den auserwählten Gästen
Versammelt hie im allerbesten,
Hat mich zu Euch hereingesandt
Die mächtig Königin aller Land,
Mit Namen Frau Stultitia,
Welche ein'n Hof will halten da,
In Fröhlichkeit bis an das End,
Sich machen hie mit Euch bekannt,
Erzählen ihr Geburt und Stammen,
Und ihren Adel allensammen

Mit kurzen Worten überkommen,
So wird auch all ihr Hofgsind kummen,
Der(en) Dienst wird sie erforschen eben,
Darnach jedem sein Hofkleid geben,
Wie sie beschrieben hat mit Nam
Herr Erasmus von Rotterdam
In seinem Büchlein Moria,
Welches ist auf das kürzest da
In deutscher Sprache gestellet frei,
Von Kurzweil wegen, doch dabei
Daß augenscheinlich wird erkännt
Die Thorheit und ihr Regiment
Mit ihren Werken, Weis' und Wort,
Nun schweigt, und seht, es kommet dort
Die Königin durch die enge Pfort.

Hofjungfrauen der Stultitia sind: Selbstwohlgefallen, Schmeichlerei, Vergessenheit und Wollust. Allerliebst ist jedes Wort, das dem Jeckle Narr in den Mund gelegt wird, und als Repräsentanten menschlicher Thorheiten treten auf: Kind, Frau, Bauer, Handwerksmann, Kaufmann, Filz, Trunkenbold, Buhler, Spieler, Landsknecht, Reiter, Waldbruder, Alchymist, Bauherr, Doktor, Regent, Mönch, Höfling, ein alter Mann, ein wunderlicher Mann, die Fastnacht und die Fasten. Mit einer unerschöpflichen Laune wird jeder Einzelne vor das Narrenforum gezogen und in den ihm gebührenden Rang und Stand einregistrirt.

26. Ein Comedi, das Judicium Paridis, hat 15 Personen vnd fünff Actus. — Die Anachronismen, die Hans Sachs der Minerva in den Mund legt, als sie dem Paris die Gaben der Weisheit anbietet und ihm dabei alle berühmt gewordenen Männer herzählt, für etwas Anderes als launige Absichtlichkeit auslegen, hieße sich an Sachs versündigen. Führt er doch die Liste der großen Schriftsteller bis auf seine Zeitgenossen herab.

27. Ein Comedi, Mit 11 Personen zu recitiren, der Pluto, ein Gott aller Reichthumb, vnd hat 5 Actus. — Die beispiellose Belesenheit unsers Meistersängers gibt sich auch hier wieder kund, wo er eine altgriechische Komödie (des Aristophanes) auf eine liebliche Weise modernisirt, und es darauf anlegt,

Ein Comedi zu recitirn
In deutscher Sprache zu eloquirn,

Dem Griechischen doch faſt gemäß,
Wie ſie dann auch Ariſtophanes
Von Athen, der berühmte Poet,
Griechiſcher Sprach' beſchrieben thät,
Welch Comedi ward bei den Alten
Gar oft geſpielet und gehalten;
Hält inne: wie Cremillus der Mann
Thut zu einem Wahrſager gahn,
Dieſer Wahrſager thät ihm das:
Der Erſte, der ihm auf der Straß'
Begegnet, dem ſoll er nachgehn,
Und in ſein Haus heimführen den,
Derſelbe werd' ihn machen reich.
Dieſer findt auf der Straße gleich
Plutonem, den Gott der Reichthumb,
Der doch iſt blind, den nimmt der Frumb,
Und führt ihn mit ſich in ſein Haus,
Da kommt ihm aller Reichthum aus,
Der Plutonem darnach erzeit
Und ſein Geſicht ihm wieder geit
Durch einen Arzt der fromme Mann. u. ſ. w.

Pluto, der nun ſehn kann, wird in Zukunft wiſſen, zu welchen Leuten er zu gehn habe, und ſeine Schätze nicht mehr blindlings vertheilen. — Der Poet macht viele gute Witze in dieſer Komödie.

28. Ein Comedi Plauti mit 10 Perſonen, heißt Monechmo, und hat 5 Actus. — Der muntere Spaß mit den ſyrakuſiſchen Zwillingen, der ſo vielfach von anderen Dichtern benützt wurde, wie er denn von Plautus auch nachgeahmt war, iſt hier kurz, witzig und volksthümlich wiederholt.

29. Ein Comedi, mit 10 Perſonen zu recitiren, Doktor Reuchlins im Latein gemacht, der Henno. — Ein überaus luſtiger Schwank, wobei man ſich recht von Herzen auslachen kann. Henno, ein Bauer, ſtielt ſeiner Frau acht Gulden, und ſchickt damit ſeinen Knecht Dromo zur Stadt, um Tuch zu einem neuen Rock zu kaufen. Der Knecht borgt das Tuch bei einem Schneider, und ſagt, ſein Herr werde am andern Tag hereinkommen und es bezahlen. Das Tuch ſelbſt verkauft er wiederum, und ſagt bei ſeinem Herrn aus, der Schneider wolle nur dem Herrn ſelbſt borgen, ihm dem Knecht habe er nicht getraut. Henno geht zur Stadt, und

Univ. Bibl. München

ſchimpft ſich mit dem Schneider herum, dieſer ſchimpft über ihn und verlangt ſeine Bezahlung. Es kommt zum Prozeß, und Dromo wird als Dieb eingeklagt. Dieſer erholt ſich Raths bei einem betrügeriſchen Advokaten, der ihn durchzureißen verſpricht, wenn er ihm vier Gulden von den acht auszahle. Dromo gibt zwei auf Abſchlag, und wird nun angewieſen, er ſolle bei Gericht kein Wörtchen verlauten laſſen, ſondern auf Alles mit Blee (Schaafton) antworten. Dieß thut er, man hält ihn für taubſtumm, erläßt ihm den Eid, und gibt ihn frei. Der Advokat verlangt nun ſeine zwei Gulden — und was thut Dromo? Er verbleibt bei ſeinem Blee; jemehr der Advokat tobt, deſto lauter ruft er ſein Blee, und geht ihm durch. — Sein Bauernherr gibt ihm ſeine Tochter zur Frau, und ſo bleibt das Entwendete in der Familie.

30. Ein Spiel mit fünff Perſonen zu ſpielen, vnd heiſt der halb Freund. — Eine bekannte Sage. Ein Sohn rühmt in ſeiner Unerfahrenheit gegen ſeinen Vater die Menge ſeiner Freunde. Dieſer gibt ihm über dieſen Punkt Erfahrungslehren, und ſagt, er habe im ganzen Leben nur einen halben Freund gefunden; den Freund erkenne man in der Noth, er möge die ſeinigen einmal prüfen. Der Sohn ladet ſich des Abends einen mit Blut beſtrichenen Sack auf den Rücken, geht von Haus zu Haus zu ſeinen Sauf- und Tiſchgeſellen, erzählt ihnen er habe Jemanden erſchlagen, und bittet ſie, ihn vor den Händen der Gerechtigkeit zu verbergen. Allenthalben wird er ſchnöd abgewieſen. Da kommt er auch zu dem halben Freunde: und dieſer iſt ſogleich willig, Unglück und Gefahr mit ihm zu theilen.

31. Ein Spiel mit drey Perſonen, Vnterſchied zwiſchen einem waren Freund, vnd einem Heuchler. — Ganz von derſelben Tendenz wie das vorige. Ein junger Mann ſucht einen Freund. Er wendet ſich an einen Heuchler »mit vil Fuchsſchwentzen«, der ihn in allen ſeinen Thorheiten und Neigungen beſtärkt, und an einen ältern erfahrnen Mann, der ihn davor warnt. Der Jüngling erwählt den beſſern Theil.

32. Ein Spiel mit drei Perſonen, vnd heiſt der Fürwitz. — Ein junger Menſch, der nicht weiß wie er ſein Leben einrichten und womit er die Zeit verbringen ſoll, fragt dieſerhalb bei dem treuen Eckhard und bei dem Fürwitz um Rath. Jener empfiehlt Mäßigkeit und Thätigkeit, dieſer Wohlleben und Liederlichkeit. Die

gute Lehre wird verſchmäht, und der Rath des Leichtſinnigen angenommen.

33. Ein Tragedi, Mit dreizehen Perſonen, Die ſechs Kempfer, vnd hat vier Actus. — Wir hatten, eh die Corneille'ſchen Horatier auf der deutſchen Bühne heimiſch wurden, ſchon um viele Jahrzehnde früher denſelben Gegenſtand als ein einfach• rührendes Volksdrama auf unſerm Theater. Die Kampfſcene iſt, was die franzöſiſche Regelrichtigkeit nicht erlaubte, bei Hans Sachs als Handlung angeführt, ebenſo der Tod der jammernden Braut durch die Hand ihres Bruders.

34. Ein Tragedi, mit 13 Perſonen zu recitiren, die vnglückhafftig Königin Jocaſta, vnd hat 5 Actus. — Bei dieſer hochtragiſchen Begebenheit, die ab ovo ad malum hier vor ſich geht, und die wir im Feſtſchmuck der helleniſchen Tragödie kennen, möchte die natürliche Einfalt des Nürnberger Meiſterſängers, und die Art wie er die Fakta motivirt (Oedipus erblindet z. B. dadurch, daß er ſich vor Schmerz auf dem Theater die Augen auskratzt), wohl am wenigſten angebracht ſein.

35. Ein Comedi, Mit dreyzehen Perſonen, die Königin auß Frankreich, mit dem falſchen Marſchalk, vnd hat 5 Actus. — Die Volksſage von der Genovefa, wie ſie verändert in Frankreich erzählt wird; in lieblicher Reinheit dargeſtellt.

36. Ein Klägliche Tragedi, mit zwölff Perſonen zu ſpielen, die zween Ritter von Burgunt, hat 5 Actus. — Ein ähnlicher Akt fürſtlicher Gerechtigkeit iſt hier verherrlicht, wie ihn Calderon im Richter von Zalamea und im Mädchen des Gomez Arias, Lope de Vega aber ſchon früher in: »Der beſte Richter iſt der König« auf die Bühne gebracht. — Um 1450 wohnten die Ritter Lamprecht und Neidecker als Nachbarn in Burgund zuſammen. Neidecker ließ den Ritter Lamprecht bei der Jagd fangen und ſteckte ihn in's Verließ; der Gemahlin desſelben wollte er ihn nur unter der Bedingung herausgeben, daß ſie ihm 2000 Kronen und ſich ſelbſt ſchenke. Auf Geheiß des Mannes willigt die Gattin in dieſes Begehrene am andern Tage erhält ſie, ſtatt des freigelaſſenen Mannes, das demſelben abgeſchlagene Haupt. Klagend und Rache heiſchend wendet ſie ſich an den Herzog von Burgund, und dieſer gibt ihr Genugthuung. Ritter Neidecker wird gezwungen, der von ihm Mß-

handelten als Gattin ſeine Hand am Altare zu reichen, ihre Ehre dadurch herzuſtellen, und ihr ſeine Beſitzthümer als Eigenthum zu verſchreiben; nachdem er dieß gethan, läßt ihn der Herzog durch Henkershand hinrichten.

37. Ein Tragedi, mit acht Perſonen zu agiren, die falſche Keyſerin mit dem vnſchuldigen Grafen, vnd hat fünff Actus. — Unter Otto III. wurde ſein Statthalter hingerichtet, weil er von der Kaiſerin, die ihm ihre Liebe vergebens angetragen, bezüchtigt worden, ihr nach der Ehre geſtanden zu haben. Die Unſchuld des Grafen kam an den Tag, weil, wie die Sage hinzuſetzt, ſeine Frau die Feuerprobe für ſeine Unſchuld beſtanden. Die Kaiſerin wurde verbrannt.

38. Ein Comedi, mit vierzehen Perſonen, Die vnſchuldig Keyſerin von Rom, vnd hat fünff Actus. — Die Kaiſerin wird nicht genannt, es iſt aber die Sage von der Crescentia, die aus dem Verdacht der Untreue und des Mordes als eine Siegerin und Wunderthäterin hervorging. Ihre Geſchichte iſt auch in einem altdeutſchen Gedichte, befindlich in Mailath's und Köffinger's Koloczaer Kodex, Peſth 1817, in Knittelverſen beſchrieben, wonach ich in meiner Zeitſchrift Agrippina (Köln 1824) eine kleine Erzählung bildete.

39. Ein Comedi, Mit 22 Perſonen, Die vertriben Keyſerin, mit den zweyen verlornen Sönen, vnd hat 6 Actus. — Wer kennt nicht die wunderſchöne Sage von dem orientaliſchen Kaiſer Heraklius, die Tieck unter dem Titel Oktavian in ſo vollendeter und meiſterlicher Umprägung neuerdings dramatiſirte? Die tauſend Abentheuer, womit dieſe Legende wie mit eben ſo vielen Blumen durchflochten iſt, ſind als ſchwache, aber auch nur als ſchwache Knospen ſchon bei Hans Sachs im blühen.

40. Ein Comedi, Mit zehen Perſonen zu recitiren, Mucius Scevola, der getrew Römiſch, kühn vnd edel Burger, vnd hat 5 Actus. — Beweiſ't, wie empfänglich Hans Sachs für Römergröße und ihre Kriegertugenden war. Wenn Scävola die Hand verkohlt, prahlt er nicht viel, ſondern ſpricht zu Porſenna die ſchlichten Worte:

Daß du erkenneſt aus Gut'
Der Römer ſtandhaftig Gemüth,
So will ich ſelbſt ſtrafen mein Hand

In dem Feuer mit diesem Brand,
Dieweil sie hat geirret sich,
Und mit selber erstochen dich.

41. Ein Comedi, Mit vierzehen Personen zu agiren, die trewen Gesellen vnd Brüder, zweyer König Söh, Olwier vnd Artus, hat sieben Actus. — Schilderung von Schicksalen und Abentheuern zweier kastilischen Königssöhne, bis sie sich in England niedergelassen. Der Geist eines Ritters steht mit mirakulöser Kraft dem Olivier bei, und erweckt z. B. seine Kinder, die ein Bruder getödtet, um den andern mit ihrem Blute vor dem Sterben zu bewahren, vom Tode.

42. Ein Comedi, Mit zwölff Personen zu spielen, der Ritter Galmi, mit der Herzogin auß Britannien, hat 7 Actus. — Galmi, ein schottischer Ritter, weilt am Hofe des Herzogs von Britannien, zurückgehalten aus keuscher und weiblicher Seits erwiederten Liebe zu dessen Gemahlin. Dem bösen Leumund zu entgehn, schwören sich Beide Treue und verlassen einander. Unterdeß muß auch der Herzog nach dem gelobten Lande pilgern, und läßt derweil Land und Gemahlin unter dem Schutze seines Marschalls. Dieser entbrennt in Liebe zur Herzogin, und macht ihr strafbare Anträge. Als sie diese mit Verachtung zurückweis't und ihm mit einer Anklage bei'm Herzoge, sobald derselbe zurückgekehrt, droht, sinnt der Marschall auf ein Bubenstück, um sich aus der Enge zu ziehn. Er gibt einem Küchenjungen Geld, kleidet ihn prächtig, befiehlt ihm zu kurzweilen und banketticen, und auszusagen, er habe dieses Geld von der Herzogin erhalten, die ihm heimlich ergeben. Als der Herzog heimkehrt, wird ihm vom Marschall diese Aufführung seiner Gattin erzählt, er glaubt daran, läßt sie in's Gefängniß werfen, und verurtheilt sie zum Feuertode. Galmi, als Mönch verkleidet, kehrt jetzt nach England zurück, und fodert den Marschall vor die Schranken, dieser wird erschlagen, und gesteht sterbend die Unschuld der Herzogin. Als bald darauf auch der Herzog verscheidet, ehelicht Galmi seine Wittwe.

43. Ein Comedi, mit fünfftzehn Personen, Florio des Königs Son auß Hispania, mit der schön Bianceffora, vnd hat 7. Actus. — Eine romantische Novelle, die einer modernen Umarbeitung zu einem guten Operntexte werth wäre. Die Liebe eines spanischen Königssohns zu einem Römermädchen, das seinetwegen als Vergif-

terin angeklagt und zum Tode verurtheilt, darauf über Meer nach Alexandria verkauft wird und dort nochmals nebst ihrem Geliebten dem Henkertode entgegengeführt wird, ist mit schönen Farben ausgemalt.

44. Ein Comedi, mit dreyzehen Personen, Die Violanta eines Ritters Tochter, vnd hat 5 Actus. — Nach einer Boccazischen Novelle. Violanta, eines sicilischen Ritters Tochter, vergeht sich mit einem leibeignen Knecht ihres Vaters, und wird Mutter. Der Ritter ist darüber so höchlich erbos't, daß er eben im Begriffe steht, beide sammt dem Kinde durch Gift und Strang aus der Welt schaffen zu lassen, als der Vater des Leibeignen, dem sein Sohn von Seeräubern gestohlen worden, aus Armenien anlangt, ihn erkennt und seine Heimath vermittelt.

45. Ein traurige Tragedi mit sieben Personen zu spilen, Von der Lisabetha eines Kauffherren Tochter, vnd hat 5 Actus. — Auch nach Boccaz. Dreier Kaufleute Schwester wird ertappt, als sie bei ihrem Schreiber, den sie liebt, schläft. Die Brüder führen den Ehrendieb vor's Thor und ermorden ihn im Walde; das Mädchen trauert ihm nach, und die Brüder entfliehn aus der Gegend.

46. Ein Faßnacht-Spiel mit sechs Personen, Und heist die sechs Klagenden. — Köstliche Volkswitze. Bei einem Wirth versammeln sich: ein Pfaff, Bauer, Handwerksmann, Landsknecht und Bettelmann, und tragen ihm ihre liebe Noth vor. Der Wirth treibt sie aber zu Paaren, und bedeutet ihnen, Jeder müsse sich im Leben nach der Decke strecken. Wie frei sich die Laune auf den damaligen Bühnen äußern durfte, erhellt aus der Jeremiade, die der Pfaff in dieser Posse vorträgt, und welche lautet:

Herr wißt, ich bin ein arm Kaplan,
Mein Herr nimmt drei Theil in Absent,
Der vierte Theil bleibt mir in der Händ,
Damit soll ich mein Pfarr verwesen,
Mit Singen, Predigen und Lesen,
Und ist vorhin ein arme Pfarr:
Da muß ich sein der Bauern Narr,
Die mir gar nicht mehr opfern wöll'n,
Kein Seelmeß' sie auch mehr bestelln,
So ist das Beichtgeld gar verdorben,
Und ist der Bann vorlängst gestorben,
Damit ich Bauern bracht' zum Paaren,

Jetzt muß ich erst faſten und ſparen,
Der Viſitator mich oft kehrt,
Mann ich bin ſchlecht und recht gelehrt,
Der Officiat mich auch ſchind't:
Geht dann meine Köchin mit eim Kind,
Erſt muß ich für des Biſchofs Koch,
Vor Jahren hatt' ich's beſſer noch,
Kirchweih und Ablaß that mir wohl,
Kreuzfahrt und Wallfahrt ſteckt' mich voll,
Die Bauern gaben viel Präſent's,
Da aß ich Hühner, Vögel und Gänſ,
Geſotten, Pachen und Bratfiſch',
Trank Wein und Bier an meinem Tiſch,
Jetzt eſſ' ich Brei, muß Waſſer ſaufen,
Das macht der Luther und ſein Haufen,
Ich wollt, er hätte Sankt Urbans Plag.

47. Ein Faßnacht-Spiel mit ſechs Perſonen, Und wird genannt, die 5 armen Wanderer. — Gleich luſtiger Ton. Fünf Wanderer: ein Karrenmann, Krämer, Mönch, Reiter und Zigeuner, kommen nach und nach in einer Bettelherberge an, und der ſpäter Kommende ſchimpft immer auf das Leben und Treiben des vor ihm Eingetroffenen. Wer Leben und Sitten der unteren Volksklaſſen jener Zeit ſtudiren will, findet in Hans Sachs die beſte Fundgrube.

48. Ein Faßnachtſpiel mit fünff Perſonen, der ſchwanger Bawer. — Wo möglich noch plaiſirlicher. Ein filziger Bauer hat zur Faſtnachtzeit eine verſtorbene Muhme beerbt, ſeine Nachbaren bitten ihn um einige Gulden, um Faſtnacht halten zu können, was er aber mit Grobheit abſchlägt. Jetzt ſoll er darum geprellt werden. Ein Bauer nach dem andern kommt ihm am andern Tage begegnet, und macht ihn weiß, er ſehe elend und ſterbenskrank aus; der Filz kriegt Todesangſt und ſchickt zum Doktor. Dieſer, mit den Nachbarn einverſtanden, erklärt, er ſei ſchwanger, und nur ein Getränk von Malvaſier, nebſt Kapaunen, könne ihn retten. Der Kranke läßt Alles heranſchleppen, der Arzt kurirt ihn mit einem Glaſe, erklärt dann, der Reſt werde ihm nur ſchaden, und verzehrt ihn als Faſtnachtſchmaus mit den Bauern.

49. Ein Faßnachtſpiel mit vier Perſonen, der Teufel mit dem alten Weib. — Dreißig Jahre lang hat ein Ehepaar einig mitein-

ander gelebt, und nie iſt es dem Satan gelungen, ſie zu entzweien. Er wendet ſich an ein altes Weib, mit der Bitte, zu verſuchen, ob es ihr gelänge, den ehelichen Frieden zu ſtören. Die alte Sieben ſteckt ſich erſt hinter die Frau und weiß ihr glaublich zu machen, ihr Mann ſetze ihr Hörner auf; darauf beſchwatzt ſie den Mann, ſeine Frau wolle ihn vergeben. Beide fallen ſich in die Haare und zauſen ſich herum. Vor dem alten Weib, welches in einer Viertelſtunde zu bewerkſtelligen vermocht hatte, wonach ſich Satan dreißig Jahre umſonſt bemüht, kriegt dieſer ſelbſt Reſpekt, und wagt ihr das paar Schuhe, das er zur Belohnung verſprochen, nicht mit eigenen Händen, ſondern nur auf einer Stange zu überreichen.

50. Ein Faßnachtſpiel mit vier Perſonen, vnd heiſt der Geſellen Faßnacht. — Poſſirliches Gezänk zwiſchen zwei Bauernweibern um einen geſtohlnen Hahn.

51. Ein Faßnachtſpiel mit vier Perſonen, der Bawren Knecht will zwo Frawen haben. — Ein Bauernjunge iſt in zwei Mädchen zugleich verliebt und will beide heirathen. Onkel und Vater reden ihm dieſen Plan aus, und er will ſich unter der Bedingung einſtweilen mit einer einzigen Frau begnügen, daß man ihm die zweite über's Jahr nachzuliefern verſpricht. Ein Jahr iſt in einem Sachſiſchen Luſtſpiel in einigen Minuten vorbei. Der Bauernburſche kommt mager und ſchmutzig an, und ergießt ſich, als ſein Vater ihn fragt, ob er nunmehr die zweite Frau abnehmen wolle, in die launigſten Verwünſchungen gegen die Weiber und die Ehe. Eben iſt ein Wolf gefangen worden, und die Bauern berathſchlagen, welche Todesart man ihm anthun ſolle — da ruft der einjährige Ehemann:

Wenn ich je dazu rathen ſoll,
Und ihr den Wolf mit ſcharfer, harter,
Herber und langwieriger Marter
Wollt tödten, ſo gebt ihm ein Weib,
Die wird wohl peinigen ſeinen Leib
In einem Jahr, daß er wird mager,
Dürrpacket, hangdrüſelt und hager,
Daß man ihm all ſein Ripp möcht' zählen,
Wird Tag und Nacht ihn alſo quälen,
Daß er hat keine geruhte Stund'.

52. Ein Faßnachtſpiel mit vier Perſonen, der fahrend Schuler, mit dem Teuffelbannen. — Vgl. Kunſtſtudien S. 168.

53. Ein Faßnachtſpiel mit drey Perſonen. Das heiſt Eyſen. — Eine Frau bezüchtigt ihren Mann in einem Anfall von Laune der Untreue, und als eine Gevatterin ihr von der altdeutſchen Keuſchheitsprobe mit dem feurigen Eiſen erzählt, muthet ſie ihm zu, dieſe Probe zu beſtehn. Der Mann, der wirklich unſchuldig, willigt ein, nimmt aber durch einen Kniff ſtatt des brennenden Eiſens ein anderes Eiſenſtück in die Hand, das er unter dem Aermel verborgen gehalten. Die Frau iſt überzeugt. Jetzt aber dreht der Mann die Farce um, befiehlt ihr dieſelbe Probe zu beſtehn — und ſiehe da, die Frau geräth in Angſt, und beichtet langſam ihre zahlreichen außerehelichen Vergnügungen.

54. Ein Faßnachtſpiel mit drey Perſonen. Das Weib im Brunnen. — Wer kennt den Frauenkniff nicht, wie einmal eine Evastochter, um ihrem Mann Angſt einzujagen, einen Stein in den Brunnen geworfen, und der gute Tropf geglaubt habe, ſein Weib ſei ertrunken? Derb und ſaftig iſt dieſer Streich bei Sachs erzählt; im Dittersdorf'ſchen Rothkäppchen kommt er auch vor.

55. Ein Faßnachtſpiel mit drey Perſonen, der böß Rauch. — Hans Sachs ſcheint mit beſonderer Vorliebe weibliche Hausteufel gezeichnet zu haben, oder es war eine Liebhaberei ſeiner Zuſchauer, deren auf der Bühne handthieren zu ſehn. Was nur von derben und vierſchrötigen Witzen erlaubt ſein darf, hat man ſich hier herausgenommen. — Ein Mann, den ſein Weib zum Haus herausbläut, daß ihm die Augen übergehn, ſagt ſeinem Nachbar, ſein naſſer Zuſtand rühre daher, weil er lange am Schlot gearbeitet und ihm der böſe Rauch in die Augen geſtiegen ſei. Daher der Titel.

56. Ein Faßnachtſpiel mit vier Perſonen. Der alt Buler mit der Zauberey. — Der Name Dilltap, der ſich in dieſer Poſſe auf ſeine alten Tage beigehn läßt, mit einer hübſchen Wirthin ſcharmuziren zu wollen, für dieſen Verſuch aber tüchtig durchgeprügelt wird, iſt ſeitdem ſprichwörtlich geworden. Die loſen Reden über die Ehe und was in das Bereich dieſes Begriffs gehört, klangen zu jener Zeit in die Ohren heiterer und unbefangener Weltkinder, die bei aller Ehrbarkeit menſchlich genug dachten, um ſich auch einen menſchlichen Spaß zu erlauben. Freilich dürfte er nicht ſo natürlich herauskommen, wie bei Roſenplüt.

Der dritte Theil

iſt mit Hans Sachſens Bildniß in Holzſchnitt geziert, worauf derſelbe aber eher dem Uriel als einem gutmüthigen Meiſterſänger gleicht. Drunter ſteht:

Dieſe Abconterfaction
Zeigt Hans Sachſe von Nürnberg an,
Schuhmachern, der vil ſchöner gedicht
Und weiſe Spruch hat zugericht,
Nach art der edlen Poetrey,
In teutſcher Sprach, luſtig vnd frey,
Auch durch Meiſtergeſang mit fleiß,
Auff Geiſtlich vnd Weltliche weiß,
Welches dann gute mittel ſind,
Dardurch gemeiner Mann vnd ſein Kind
Möge Schrifft vnd Weisheit erfarn,
Augenblich darnach zu gebarn,
Gott zu Ehr' vnd dem Nächſten zu nuh,
Damit man Tugend erhalt in ſchuh.
Welchs alles iſt gnugſam bewiſt,
Darumb bleibt ſein Lob auffs gwiſſist. —

Der dritte Bd. enthält nichts als Schauſpiele. Wollte ich dieſe alle, wie die in den beiden erſten enthaltenen, muſternd durchgehn, ſo würde der dieſem Werke angewieſene Raum über Gebühr ausgedehnt, in der Hauptſache aber nichts genutzt, da die Leſer ſich aus dem Geſagten bereits einen Begriff von der Sachſiſchen Poeſie machen können. Ich will daher von nun an blos die Titel der Spiele anführen, und nur hin und wieder eine Bemerkung beifügen.

Tragödien und geiſtliche Spiele aus der heiligen Schrift.

57. Abraham, Loth, ſammt der Opferung Iſaak.

58. Die Opferung Iſaak.

59. Die Kindheit Moſe (hier paßt die Benennung »ſchöne Geſchichte« vollkommen. Ihren Werth verbürgen die vielen poetiſchen Bearbeitungen).

60. Joſua mit ſeinen Streitern.

61. Die Jael (nach dem 4. Buch der Richter).

62. Der Gideon.

63. Jephtha mit ſeiner Tochter (iſt, nach der Sachſiſchen Be-

arbeitung, leicht zu einer Kantate umzuschreiben, als welche diese Geschichte schon von Händel und Bernard Klein komponirt ist).

64. Simson.

65. Des Leviten Kebsweib.

66. Der Priester Eli mit seinen ungerathenen Söhnen.

67. Die Verfolgung König David's von dem König Saul.

68. Der König Isboset mit seinen untreuen Hauptleuten.

69. Mephiboset.

70. David mit Bathseba im Ehbruch.

71. Thamar, König David's Tochter, mit ihren Brüdern.

72. Wie König David seine Mannschaft zählen ließ.

73. Rehabeam mit Jerobeam.

74. König Ahab mit Nabot.

75. Das Wittfräulein mit dem Oelkrug.

76. Die Belagerung Samariä.

77. Die Belagerung Jerusalem's durch Senacherib.

78. König Darius mit seinen drei Kämmerlingen.

79. Der Prophet Jeremias.

80. Daniel (ausführlich).

81. Der Gott Bel (Götze in Babylon, gewöhnlich Bal).

82. Der ganze Prophet Jonas. (Man sieht nicht, wie der Wallfisch den Jonas verschlingt, wohl aber, wie er aus ihm herauskommt).

83. Die Machabäer.

84. Der Wüthrich Herodes. (Nach Josephus).

85. Die Empfängniß und Geburt Johannis und Christi. (Es war schwer, diese Geschichte in ihrer sittlichen Göttlichkeit in Form eines Puppenspiels vorzutragen. Auch kann ich nicht behaupten, daß Sachs diese Schwierigkeit überwunden hat. Wenn Elisabeth und Maria sich über das Dickerwerden ihrer Leiber bereden, Joseph aber sich beklagt, daß seine Frau schwanger sei, ohne daß er sie bisher noch berühret habe, so sind diese Punkte ein wenig grob angegriffen, und der zarte englische Gruß scheint mir entweiht.)

86. Die Enthauptung Johannis.

87. Der verlorne Sohn.

88. Die Auferweckung Lazari.

89. Die ganze Passion, nach dem Text der vier Evangelisten,

von einer christlichen Versammlung zu spielen. (Hat zehn Akte und einunddreißig Personen; beginnt mit der Berathschlagung zwischen den Jüngern und Christo über die Feier des Osterfestes, und endet mit dem Begräbniß des Herrn. Ob dieses Stück wohl gespielt worden ist? Ich kann es mir kaum denken. Jesus stirbt den Kreuzestod auf dem Theater, den Schächern werden Arm und Bein gebrochen u. s. w. Unmöglich konnte ein Publikum dies ansehn.)

90. Die Zerstörung Jerusalem's (nach Josephus).

91. Die Jungfrau Pura und Ritter Gottfried (eine Martyrerlegende, die der h. Ambrosius beschrieben).

92. Der Waldbruder.

93. Sankt Peter legt sich mit seinen Freunden. (Eine sonderbare Idee! Petrus ist im Himmel, beklagt sich aber bei unserm Herrgott, daß er bei Lebenszeiten sich gar nicht auf Erden habe verlustiren können. Der Herr gibt ihm drei Tage Ferien und schickt ihn zur Erde herab. Petrus kommt zu seinen Vettern, betrinkt sich im süßen Most, und kriegt darnach einen solchen Katzenjammer, daß er des Himmels vergißt und über die Zeit hinaus ausbleibt. Dachten die Menschen auch meiner? fragt ihn der Herr, als er wieder oben ist. Nein, antwortet Petrus, sie leben in Saus und Braus, und lassen Gott Gott sein. — Der alte Herr wird böse, schickt den Menschen Noth und Pestilenz auf den Leib, und gibt dem Petrus nochmals Ferien, für diesmal aber auf einen Monat. Petrus geht zur Erde, kehrt aber sogleich wieder zum Himmel zurück. Denken die Menschen jetzt meiner? fragt der Herr. Allerdings, antwortet der himmlische Thorhüter, nun wo sie im Unglück sind, schreien und beten sie zu dir, daß ich es drunten nicht aushalten konnte und wieder in's Paradies zurückgekehrt bin).

94. Wie Gott der Herr Adam und Eva ihre Kinder segnet.

95. Das jüngste Gericht.

96. Der Todte im Stock.

Komödien, Tragödien und Spiele weltlicher Historien und Geschichten.

97. Lucretia (nach Livius. Sextus besticht die Magd mit fünfzig Dukaten, und bietet der Lucretia tausend Kronthaler).

98. Titus und Siſippus.

99. Die unſchuldige Frau Genura (nach Boccaz).

100. Circe (nach der Odyſſee).

101. Der König Dagobert aus Frankreich mit des Förſters Kind. (Ludwig, ein Findling, wird Dagobert's Eidam und ſein Nachfolger. Nach der franz. Chronik.)

102. Der alte reiche Bürger, der ſeinen Söhnen ſein Gut übergab. (Die Sage nennt »Lund in Engelland« als ihr Stammland. Sie hat Verwandtſchaft mit der des Königs Lear, nur daß der Vater ſeine drei Söhne, die ihn gepreßt haben, wiederum anführt und bis zu ſeinem Ende ruhig leben kann).

103. Triſtan und Iſalde.

104. Fortunat mit dem Wunſchſäckel. (In Tieck's Drama fand dieſe romantiſche Sage ihre verherrlichte Wiedergeburt).

105. Camillus (nach Livius und Plutarch).

106. »Perſones die Königin, reit den Philoſophum Ariſtotelem. (Wer kennt die Schnurre nicht? Daſſelbe Weib, wogegen Ariſtoteles ſeinen Heldenzögling warnt, ſitzt den alten Dialektiker, daß es ihm warm wird, und beſchämt ihn).

107. Der Kampf mit Frau Armuth und Frau Glück.

108. Die Zerſtörung der Stadt Troja. (Hans Sachs ſagt, er wolle eine Tragödie dichten,

> Die haben beſchrieben die alten
> Geſchichtſchreiber Dictis Cretenſis
> und Dares Frigius genannt.

Seine Beleſenheit war unbeſchreiblich groß, und diejenigen, die ihn blos nach dem einfältigen Witze:

> Hans Sachs war ein Schuh-
> Macher und Poet dazu —

kennen und für einen Ignoranten halten, ſollten Lektion bei ihm nehmen).

109. Klytämneſtra. (Aegyſth iſt bei H. S. ein Prieſter).

110. Ulyß und Penelope.

111. Alceſte.

112. Die Königin Roſimunda (nach Albertus Krantz' Beſchreibung. Dieſelbe Geſchichte des Alboin, die auch von Alfieri dramatiſirt iſt).

113. Clinia und Agathokles (nach Lucian).

114. Die ſchöne Magelone (nach dem franzöſ. Volksbuche).

115. Herzog Wilhelm von Oeſtreich mit ſeiner Agaley, des Königs Tochter aus Griechenland.

116. Meluſine (auch nach dem Volksbuch).

117. Hugo Schapler?

118. Von dem Marſchall mit ſeinem Sohn.

119. Die ſchöne Marina.

120. Kaiſer Julian im Bad.

121. Das kühne Weib Arethophila (nach Plutarch).

122. Die vier unglückhaften liebhabenden Perſonen.

123. Hagwart und Signe (nach Albertus Krantz. Vergl. den Art. Oehlenſchläger).

124. Der Jüngling im Kaſten (nach Boccaz).

125. Der verlorne Sohn, den man richten wollte.

126. Cyrus (nach Herodot und Juſtin).

127. Der hörnerne Siegfried (nach der etwas jüngern Sage).

128. Pontus und Sidonia.

129. Perſeus und Andromeda (nach Ovid's Metamorphoſen).

130. Daphne (Ebendanach).

131. Alexander der Große.

132. Die zwölf durchlauchtigen getreuen Frauen (mythologiſche und geſchichtliche Referate von ausgezeichneten Weibern).

133. Arſinoe.

134. Alexander und Diogenes.

Faſtnachtſpiele.

135. Das Hofgeſind Veneris.

136. Von der Eigenſchaft der Liebe.

137. Die Rockenſtuben.

138. Die Laſterarznei (ein Arzt gibt, ſtatt Arznei, heilſame Lehren an Leute, die an Eiferſucht, Geiz, Neid und Zorn leiden).

139. Der Teufel mit dem Kaufmann und den alten Weibern.

140. Der Raſentanz.

141. Der fahrende Schüler im Paradeis.

142. Der junge Kaufmann Nicola mit ſeiner Sophia.

143. Frau Wahrheit will Niemand beherbergen.

144. Der Bauer mit dem Kühdieb.

145. Joseph und Meliſſo (zwein reiten zum König Salomo).

146. Apollo und Fabius.

147. Der unerſättliche Geizhunger.

148. Das Kälberbrüten.

149. »Die ſpäch Bulerey.« (In der Art, wie der arme Heinrich von Hartmann von der Au. Ein Ritter liebt ein Mädchen, und bleibt ihr ſelbſt dann treu, als er erſähet, ſie ſei ausſätzig und arm geworden. Letzteres war aber nur ein Mährchen, um ſeine Liebe auf die Probe zu ſtellen. Immermann's Auge der Liebe kommt hier auch in Betracht).

150. Von der unglücklichen verſchwatzten Buhlſchaft.

151. Der geſtolne Bachen.

152. Der Bauer im Fegfeuer.

153. Der Tyrann Dionyſius.

154. Das böſe Weib.

155. Der verdorbene Edelmann mit dem weichen Bett, das Kaiſer Auguſt wollt' kaufen.

156. Der Eulenſpiegel mit dem Blinden.

157. Der Ketzermeiſter mit den vielen Keſſelſuppen.

158. Der todte Mann. —

Im vierten und letzten Bande der Sachſiſchen Schriften iſt eine merkliche Abnahme der Kraft des Dichters fühlbar. Der Ausdruck iſt nicht mehr ſo körnig, das Gefühl weniger frei oder poetiſch frech, wie in den vorigen, und eine Haſcherei nach früher von ihm gebrauchten Redensarten führt unſern Poeten mit ſich ſelber im Kreiſe herum. Daher die vielen Wiederholungen im Einzelnen; ſelbſt neue Bearbeitungen ſchon einmal bearbeiteter Gegenſtände.

Schriftliche und geiſtliche Spiele.

159. König Saul, und Verfolgung David's.

160. Die Abigayl (Gemahlin des Karmeliten Nebal).

161. »Die Comedi der Königin Heſter, ganz durchauß gefaſt, weitleufftiger mit etlichen Actis vnd Perſonen gemehret, Vnd hat jetzt ſieben Actus, vnd XXII Perſon.«

Tragödien und Komödien.

162. Die zwölf argen Königinnen. — Frau Ehre kommt in's deutſche Reich, und hält Hof. Zwölf Königinnen wollen bei ihr

herbergen, müſſen aber vorher ihre Lebensgeſchichte erzählen. Darauf werden ſie abgewieſen. Es ſind Semiramis, Venus (als Königin von Lemnos, ſie wird als geſchichtliche Perſon genommen), Niobe, Medea, Phädra, Klytämneſtra, Tullia, Olympia, Kleopatra, Agrippina, Roſimunda und Arſinoe.

163. Andreas der Ungarkönig, mit ſeinem getreuen Statthalter Bankhanus. Nach der Ungariſchen Chronik. Grillparzer hat dieſe Begebenheit in ſeinem Trauerſpiel »Ein treuer Diener ſeines Herrn« ebenfalls dramatiſirt.

164. »Der Fürſt Wilhelm von Orlienz, mit ſeiner Amalei, deß Königs Tochter auß England, hat VII Actus.«

165. Die edle Frau Beritola, mit ihrem mannichfaltigen Unglück.

166. König Gedras, mit der Königin Helebat.

Faſtnachtſpiele.

167. Der Parteckenſack.

168. Die liſtige Buhlerin.

169. Der große Eiferer, der ſein Weib Gericht höret.

170. Der Bauer mit dem Pferr. — Die Zoten ſind hier ſtark und über Gebühr aufgetragen. Ein Bauer findet ſein Weib nackt bei dem Dorfpfaffen im Bette liegen, und rennt voll Wuth in den Wald, um ſie ordentlich durchzuprügeln, wenn ſie ihm das Eſſen dorthin bringt. Die Frau hat hierzu keine Kourage, und ſchickt ihre Nachbarin hinaus, um ihren einfältigen Mann zu betölpeln. Die Nachbarin trägt dem Bauer Küchlein und Suppe in den Wald, und ſucht ihm begreiflich zu machen, es ſtehe noch Jemand hinter ihm. Nach einigen Kreuzreden überzeugt er die Nachbarin vom Gegentheil. Dieſe ruft nun aus:

Poz Haberſack, Heinz, zu haſt wahr,
Nun hat es mich bedäucht ſo klar,
Erſt merk' ich wohl, ich hab' das Pferr
Vor mein'n Augen, nahent und ferr,
Ich hätte Leib und Leben verwett,
Wie ich euer zween geſehen hett,
Da ich auch noch zu dir hatt' ferr.

Der Bauer.

Meine Nachbarin, was iſt das Pferr?

Die Nachbarin.

Mein Nachbar Heinz, wer früh aufſteht
Und vor der Morgenröth ausgeht,
Dem überzeucht der Nebel die Augen,
Daß ſie ſcharf zu ſehn nicht taugen,
Sondern daß ſie ihm zwiefach wern,
Was er anſieht nahent und fernn,
Das dünkt ihm Alles zwei zu ſein.

Der Bauer.

So iſt wahrlich in Augen mein
Heut früh geweſen auch das Pferr,
Mich däucht', wie der Pfaff unſer Herr
Lag bei mein'm Weib, in meinem Bett.

Die Nachbarin bestärkt ihn in dieſer Meinung, und er eilt nach Hauſe, um dem geiſtlichen Herrn und ſeinem Weibe Abbitte zu thun.

171. Die Bürgerin mit dem Domherrn. — Ein junges Weib hat einen alten Mann heirathen müſſen, und beſchließt, ſich einen Domherrn als Buhlen zu nehmen, weil ein ſolcher reinen Mund halten müſſe. Zuvor will ſie ihren Mann auf drei Proben ſtellen, um zu ſehn, ob er auch nicht zu hart mit ihr umſpringen würde, wenn er in Zukunft hinter ihre Schliche käme. Sie haut ihm deßhalb ſeinen Lieblingsbaum im Garten um, erſchlägt ſeinen Hund, und reißt bei einer Gaſterei das Tiſchtuch ſammt den Speiſen auf die Erde. Der Spaß bekommt ihr aber ſchlecht. Der Mann erklärt ſie für toll, und läßt ihr ſo lange Ader ſchlagen, bis ihr Blut kühl geworden und ſie von keinem Domherrn mehr wiſſen will.

172. Die alte verſchlagne Kupplerin mit dem Domherrn.

173. Der Eulenſpiegel mit der Pfaffenkellnerin und dem Pferd. — Hier finden wir den deutſchen Harlekin in ſeiner ganzen Drolligkeit und Volksthümlichkeit. Eulenſpiegel kommt in ſeiner Heimath, zu Braunſchweig, an, und der Herzog beklagt ſich bei ihm, der Pfarrer von Rieſenburg ſei nicht zu bewegen, ihm ſein Pferd zu verkaufen, das er doch ſo gern beſäße. Eulenſpiegel verſpricht es ihm zu ſchaffen. Er geht zum Pfarrer, ſtellt ſich als liege er am Sterben, der Pfarrer will ihn Beichte hören, jener aber weigert ſich, weil er Etwas auf dem Gewiſſen habe, was den Pfarrer unmittel-

das beträfe. Dieser ermuntert ihn zur Beichte, und betheuert ihm, er dürfe aus derselben nichts wiedersagen, weil einem Geistlichen der etwas ausplaudere, die Zunge aus dem Halse gerissen werde. Eulenspiegel bethört ihn nun, als kenne er seine Kellnerin genauer, und legt sich zu Bette. Den Pfaff wurmt das, er fängt mit der Haushälterin Händel an und wirft ihr den Streich mit Eulenspiegel vor. Es entsteht ein heftiges Gezänk zwischen ihnen, so daß Eulenspiegel hinzukommt, und aus dem Schimpfen der Köchin gegen ihn erfährt, wie der Pastor aus der Beichte geschwatzt. Er droht ihm, nach Merseburg zu gehn, und Alles anzuzeigen, der Pfarrherr geräth in Angst, und um ihm den Mund zu stopfen, schenkt er ihm das Pferd, welches Eulenspiegel dem Herzog überbringt und reichlich belohnt wird.

174. Der Roßdieb zu Fünfing, mit den tollen diebischen Bauern.

175. Das weinende Hündlein.

176. Die wunderlichen Männer und unhäuslichen Weiber geschlacht und häuslich zu machen.

177. Der lose Mann mit dem munketen Weibe.

178. Der Pfarrherr mit den ehebrecherischen Bauern.

179. Der Krämerskorb.

180. Der blinde Meßner mit dem Pfaffen und der Meßnerin. — Wiederum eine Aergernißgeschichte, die ein Pfaff mit der Frau seines Meßners treibt, der sich blind stellt, ihn ertappt und mit der Armbrust zum Hause hinausschießt. Der Schluß ist in der That arg, er lautet:

Also uns die schändlichen Pfaffen
Machen zu Narren und zu Affen
Und mit sehenden Augen blind,
Und schänden uns dann Weib und Kind,
Was Guts sie lehren in den Tempeln
Verderben's mit bösen Exempeln,
Die soll kein Biedermann laden zu Haus,
Sondern mit ihnen zum Thor hinaus.

Die züchtigen, gelehrten und frommen Geistlichen will Hans Sach hiervon jedoch ausgeschlossen wissen.

181. Der Neidhart mit dem Feyel (Veilchen). — Nithart Fuchs ist der österreichische Eulenspiegel. Hans Sachs versetzt ihn al

Platſirmacher an den Hof der Herzogs Friedrich von Oeſterreich *). Der Inhalt iſt faſt der muthwilligſte und zügelloſeſte der ganzen Sammlung. Neithart will der Herzogin, ſeiner Gönnerin, eine Freude machen, geht in den Wald und ſucht ihr das erſte Frühlingsveilchen auf. Die Bauern, welche ſich mit Nithart Fuchs immer befeindeten, merken ſeine Abſicht, hoſiren auf das Veilchen und umſtellen es mit einem Hut, während Nithart in's Schloß geht und die Herzogin ſammt ihrem Gefolge in's Freie und zur Beſichtigung der Blume abholt. Die fröhlichen Kinder kommen herbei, tanzen einen Reigen um den Hut, und die Herzogin ſingt vor:

Der Meyen, der Meyen,
Der bringt uns Blümmlein vil,
Ich trag ein freyes Gemüte,
Gott weiß wol wem ich's wil,
:,: Gott weiß wol wem ich's wil.

Ich wils eim freyen Geſellen,
Derſelb der wird und mich,
Er tregt ein Seidin Hemmat an,
Darein ſo preiſt er ſich,
:,: Darein ſo preiſt er ſich.

Er meynt es ſäng ein Nachtigal,
Da wars ein Junckfraw fein,
Und kan ſie ihm nicht werden,
Trawert das Herze ſein,
:,: Trawert das Herze ſein.

(Wahrſcheinlich ein Volkslied jener Zeit). Jetzt wird der Hut abgehoben — und man denke ſich das Gekreiſche der Frauen, als ſie die Blume gewahren. Die Rache, welche Nithart an den

*) Dieſer Nithardt (Neidhart) Fuchs wird nach den gewöhnlichſten Nachrichten, die auch durch Joh. Jak. Luggers Ehrenſpiegel des Erzhauſes Oeſterreich (vom J. 1555) beſtätigt werden, als luſtiger Rath an den Hof des ſteiermärkiſchen Herzogs Otto des Fröhlichen geſetzt, wo wir ihn um 1290 finden. — Er war ein geborner Franke, dichtete Minnelieder, und erlaubte ſich die tollſten Späße mit den Bauern, weßhalb er den Beinamen Bauernfeind erhielt. Sein Grabmal, auf welchem er im Handgemenge mit Bauern abgebildet, iſt in der Stephanskirche zu Wien noch vorhanden.

Bauern nimmt, und die Liſt, womit er den Herzog, der ihm Hörner aufſetzen will, von ſeiner Frau wegſpedirt, macht den übrigen Theil des ziemlich großen Spiels aus.

Vom fünften Theile enthält der erſte Abſchnitt keine geiſtlichen Spiele, ſondern poetiſche Nachbildungen der Pſalmen, des Jeſus Sirach, der Sprüche Salomonis u. ſ. w..

Komödien und Tragödien.

182. Ein ſchöne Comedi Terentij deß Poeten, vor 1700 Jaren beſchriben, von der Bulerin Thaiß, vnd jren zweyen Bulern, dem Ritter Thraſo vnd Phädria, vnd hat V. Actus. — Plautus und Terenz waren die erſten Dichter, die man in's Deutſche überſetzte, namentlich letzterer, weil man ihn kaſtirte und wegen ſeines geſitteten Inhalts auf Schulen ſpielen ließ. H. S. kannte das Stück blos aus der Ueberſ.

183. Die junge Wittfrau Franciska (nach Boccaz).

184. Marina des Königs Tochter aus Frankreich.

185. Aeſopus der Fabeldichter. — Eine Art Faſtnachtſtück, worin allerlei Anekdoten aus dem Leben des ſinn- und witzreichen griechiſchen Eulenſpiegel, deſſen Fabeln bis jetzt noch unübertroffen ſind, vorgetragen werden.

186. Romulus und Remus, die erſten Erbauer der Stadt Rom. — Ganz ernſt und trocken.

187. Die Königin Kleopatra, mit Antonio dem Römer.

188. Zweier Philoſophen Diſputation von dem Eheſtande, ob beſſer ſei ledig zu bleiben oder zu heirathen. — Die bekannte Anekdote von Thales und Solon.

189. Der Knabe Lucius Papirius Curſor. — Auch eine Anekdote. Der römiſche Knabe ſoll ſeiner Mutter verrathen, was im Senat verhandelt worden. Er ſträubt ſich dagegen, und als er gezwungen wird, hilft er ſich mit einer Nothlüge, wodurch er zugleich ſeiner Mutter einen Floh in's Ohr ſetzt. Er macht ihr weiß, es ſei verhandelt worden, jeder Mann ſolle in Zukunft zwei Frauen haben. Sie glaubt es, und iſt angeführt und geſoppt.

Faſtnachtſpiele.

190. Ein Edelmann und zween Knechte, ein Abt und ein Knecht, und heißt das Wildbad. — Einige neuere Sprachpuriſten haben

einführen wollen, ſtatt Hanswurſt, Wurſthans zu ſchreiben. In dieſem Spiel heißt er wirklich ſo.

191. Der Teufel nahm ein alt Weib zu der Ehe.
192. Der Bauer mit dem Safran.
193. Eulenſpiegel mit dem blauen Hoſtuch.
194. Der ſchwangre Bauer mit dem Füllen.
195. Der verſpielte Reuter.
196. Die zween Gevattern mit dem Zorn.
197. Der Doktor mit der großen Naſe.
198. Eulenſpiegel mit dem Pelzwaſchen. — Die letzte Poſſe unſers Dichters iſt bedeutend ſchwach gegen ſeine früheren. Eulenſpiegel kommt in einem thüringiſchen Dorfe an, und gibt ſich, um die Fragen der neugierigen Wirthin über ſeine Herkunft los zu werden, für einen reiſenden Kürſchner aus, der das Kunſtſtück verſtehe, alte Pelze neu zu waſchen. Die alten Weiber bringen ihm ihre Pelze zum Waſchen, die er ſämmtlich in einen Keſſel voll dicker Milch wirft und gänzlich entzweikocht. Während dieſer Sie-derei gehn ihn die Weibsleute an und fragen, ob er nicht beſſer thäte, wenn er ſich auf die Kunſt legte, anſtatt der Haare auf alten Pelzen, alte Weiber zu verjüngen. — —

Außer den hier aufgeführten, und in den fünf Folianten ſ. Werke enthaltenen Schauſpielen, mag es deren gewiß noch andere geben, da man in Nürnberg und anderswo einige Bände ſeiner Gedichte im Manuſkript bewahrt, die nicht durch den Druck bekannt geworden. Hans Sachs ſoll ſein erſtes Gedicht 1514 und ſein letztes 1567 geſchrieben haben. Die Angaben über die Anzahl ſeiner Schriften ſind ungleich; was aber nichts ſagen ſoll, da feſtſteht, daß er viel gedichtet hat.

Willibald Alexis.

Heißt Wilhelm Häring, geb. zu Breslau am 29. Juni 1798, war früher Kammergerichtsreferendar zu Berlin, und lebt jetzt daſelbſt als Privatgelehrter: einer unſerer jüngſten ausgezeichneten Novelliſten, der ſich beſonders als Nachahmer Scott'ſcher Schreibart ſo bemerkbar machte, daß man ſeine Arbeiten eine Zeitlang mit denen des Engländers verwechſeln mochte. Auch als Kritiker hat er

ſich einen Ruf erworben. An ſeinen Bühnenwerken ernſter Art wird getadelt, das Weſen der Ironie ſei darin auf eine Spitze geſtellt, wodurch aller dramatiſche Effekt ſich am Ende ſelbſt vernichte. Einige kleinere Stücke, die er für das Königsſtädter Theater dichtete, haben dort Glück gemacht, namentlich das Luſtſpiel: »Der verwunſchene Schneidergeſell.« In ſeinem Luſtſpiel »Die Sonette,« iſt das Thema: Perſifflage der Schauſpielerkabalen, weder neu, noch die Ausführung anziehend.

W. Alexis hat auch einen unſerer ältern Dichter, Simon Dach, auf's Theater gebracht. Letzterer war am 29. Juli 1605 zu Memel geb., und ſt. am 15. April 1659 als Prof. der Dichtkunſt zu Königsberg. Er war gekrönter Poet, und nannte ſich als Pſeudonymus: Chasmindo oder Sichamond. Als Lyriker war er zum größten Theil Gelegenheitsdichter. Von ſeinen Liedern iſt Annchen von Tharau am berühmteſten. (Seine Liebe zu dieſem Fräulein iſt ein Gegenſtand des kleinen Schauſpiels von W. Alexis.) Als Dramatiker iſt er höchſt unbedeutend, und ſchrieb als ſolcher ebenfalls nur bei feierlichen Gelegenheiten.

Zwei ſeiner Schauſpiele ſind befindlich in:

Simon Dachen, Weyland berühmten Poëseos Professoris bey der Königsbergiſchen Academie, Poetiſche Werke, beſtehend in Heroiſchen Gedichten, denen beigefüget zwey ſeiner verfertigten Poetiſchen Schauſpiele. Königsberg 1696.

(Wörtlich deſſelben Inhalts, nur mit verändertem und ſchönern Titel, iſt: Chur-Brandenburgiſche Roſe, Adler, Löw und Scepter, von Simon Dachen poetiſch beſungen. Königsberg, ohne Jahrszahl).

Genanntes Werk iſt von Dach's Wittwe und Erben nach ſeinem Tode vorgefunden und edirt worden. Es enthält nichts als Gelegenheitsgedichte, ſämmtlich auf das Leben des Churfürſten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, und auf alle Ereigniſſe bezüglich, die ſich ſeit ſeiner Thronbeſteigung in der churfürſtlichen Familie zugetragen.

In Schauſpielform iſt darin enthalten:

1. Cleomedes, der allerwehrteſte und lebenswürdigſte treue Hirt der Cron Pohlen. — Ein poetiſch-allegoriſches Gelegen-

heitsſpiel, zur Verherrlichung des Königs Wladislaus IV. von Polen geſchrieben. Das Perſonenregiſter iſt folgendermaaßen eingerichtet:

Mercurius der Vorreder.

Cleomedes. Venda. Herophile.	Nymphen.	präſentiret	Vladislaum IV. Cron Pohlen. Cron Schweden.
Agathyrsus. Zantybius. Polyphobus.	Satyrn.		Den Moßcowiten. Den Türken. Den Tartarn.
Bulearchus. Crinanthes. Læontocles. Euspondus.	Interpo*)		Chur-Brandenburg. Cron Frankreich. Cron England. Die vereinigte Provincien in Niederland.
Der erſte Hirt Der andere Hirt	Hirt.		Die bedrängte Länder.
Chor der Hirten.			

Dieſe Perſonen halten recht trockne Geſpräche über die politiſchen Angelegenheiten zu jener Zeit, untermiſcht mit tauſend Komplimente gegen diejenigen Potentaten, denen Dach ſich im Intereſſe ſeines Regenten wie in ſeinem eigenen verpflichtet glaubte. Kurze gereimte Jamben ſind Form der Verſe, ein Schlußchor von Hirten erhebt entweder die damalige Größe Polen's, oder ſtellt philoſophiſche Betrachtungen an.

Jetzt, wo Polen aus der Reihe der ſelbſtſtändigen Staaten verſchwunden, wollen wir als Probe der Schreibart des Dach'ſchen Schauſpiels eine kurze Stelle daraus entnehmen, woraus das damalige Verhältniß beider Länder zu einander hervorgeht.

Agathyrsus (expr. Rußland).

Ich wohn' in ungeheuern Wüſten
Mit Laub und Bäumen ganz umhüllt,
Da wo das ungezähmte Wild
Mit großem Haufen pflegt zu niſten,

*) So ſteht in beiden Ausgaben.

Es weiß von meiner Pracht
Die ganze Welt genug zu ſagen,
Woraus kann Niemand meine Macht
Und großen Zorn ertragen,
Und traueſt du nicht meinem Wort,
So ſteht es ſelbſt dir an-zu-hören,
Weil Wolga, Düna, und der ganze Strich im Nord,
Den ich bezwang, es dich wird lehren.
Der Sultan Selim, deſſen Liſt
Und Macht der ganzen Welt ein Schrecken,
Wie dir bekannt iſt, kann erwecken,
Hat dennoch vor mir eingebüßt,
So daß mich Niemand jetzt zu Feinde
Rings um mich her mehr haben mag,
Ein Jeder ſucht bei mir Vertrag
Und machet gern mich ihm zum Freunde,
Drum denk', o Nymphe, wer dich liebt,
Und was durch mich das Glück dir gibt,
Nur nimm mich an, dich will ich und ſonſt keine.

Venda (repr. Polen).

Die Wälder ſind mitnichten deine,
Sie kommen fremden Hirten zu,
Wie du es ſelbſt mir zu-muß-ſtehen,
Doch ſei es ſo, und hätteſt du
Die ganze Welt, die dir zu Willen müßte gehen:
So will ich keineswegs doch
Mich geben an dein rauhes Joch.

Das Schickſal hat es anders verfügt!

2. Das Schauſpiel Sorbuisa. Zum Beſchluß des vermittelſt unſterblicher Huld und Gnad Sr. Churfürſtl. Durchl. alß allermildeſten Nutritii feyerlich begangenen academiſchen Jubel-Feſts in Preußen in der hohen Schuel zu Königsberg präſentiret im Jahr 1644. — Von demſelben Schlage wie das vorige. Sorbuisa repräſentiert das Herzogthum Preußen; Prußiarch den Markgrafen Albrecht I., den Stifter der Univerſität Königsberg. Der Inhalt umfaßt den Sieg der Muſen und der Humanität über Barbarei und Ungeſchmack. In den mir bekannten beiden Abdrücken iſt kein eigentlicher Text vorhanden, ſondern es werden nur ein Reſumé über das Ganze, dann der Inhalt jedes einzelnen Aktes, dann die Chöre und Geſänge angegeben. Ob das Fehlende von dem ſpielenden Perſonal primavista hergeſagt, oder aber, ob ſolches

in der zu Königsberg 1644 in Quart erschienenen Einzelausgabe der Gorbuisa enthalten, habe ich bis jetzt noch nicht ersehn können.

Johann Gottlieb Seume.

Wurde am 29. Jan. 1763 zu Poserna bei Weißenfels geb., war (unfreiwillig) in Amerika, und st. zu Leipzig am 13. Juni 1810. Die Kunstansichten dieses Autodidakten sind ohne Einfluß geblieben, und selbst ohne Richtigkeit, seine lyrischen Gedichte rauh und hart, zu sehr philanthropisch, um poetisch sein zu können, mehr wahr als gemüthlich, und selten warm und herzlich — das schönste darunter scheint mir das Abschiedsschreiben an Münchhausen; *) sein Trauerspiel Miltiades (1808) aber ist das Schwächste, was er geschrieben. Abgesehn davon, daß S. zu wenig Verständniß des griechischen Geistes zu dieser Arbeit mitbrachte, ist der Stoff auch einer der unglücklichsten, den man sich für ein Trauerspiel nur denken kann. Der Held wird nicht in seinen Thaten, als Sieger bei Marathon und als Begründer des griechischen Unternehmungsmuthes gegen die Perser, erst verherrlicht und dann, in seinem Sturz durch den Ostraziémus und die Wuth eines undankbaren Pöbels, beklagt: nein, wir sehn ihn schon im Anfange als einen kranken Mann im Sessel auf das Theater tragen, hören eine Zeitlang, wie er über sein krankes (an Wunden eiterndes) Bein klagt, und sehn dann, wie er den Schierlingbecher trinkt. Um die Misere vollständig zu machen, fehlte noch, daß der Dichter ihn der Geschichte gemäß, d. h. an seinen Beinwunden hätte sterben lassen. Es kommt in dem ganzen Stück auch nicht ein einziger Vers vor, der ein poetisches Bild enthielte. Nur Prosa, Wahrheit, Korporalssprache. Die Verse sind steif, in Elysium ist einmal die dritte Sylbe lang gebraucht. Ein ungeschickter Chor lallt manchmal ein paar unzeitige Worte in das übrige Gerede. Es wird auch des Biers gedacht, und Seume meint in der Vorrede, es sei doch vielleicht möglich gewesen, daß die Athenienser dieß Getränk gekannt hätten. — J. P. Zimmermann in Wiesbaden hat im Vorworte zum Miltiades denselben in Schutz genommen, und meint,

*) S. 250 der Zimmermann'schen Ausgabe der Schriften Seume's, Wiesbaden 1825 Bd. IV.

S. habe darin allerdings gezeigt, daß etwas von dem beſſern Geiſt des Griechen auf ihn übergegangen wäre.

Große Aehnlichkeit, auch in den Lebensſchickſalen, mit Seume hatte Chriſtian Samuel Schier. Er wurde im J. 1791 zu Erfurt geboren, ging in ſeinen Jünglingsjahren nach Amerika, hielt in Philadelphia Vorleſungen über deutſche Literatur, kehrte darauf nach Europa zurück, und ſtarb im Nov. 1824 zu Köln nach jahrelangen und unſäglichen Leiden. Die lyriſchen Gedichte dieſes Sängers, der leider nicht ſo bekannt geworden als er es verdient, gehören, was Tiefſinn und Gedankenreichthum betrifft, zu den beſſern, die in neuern Zeiten geſchrieben wurden. Schon im J. 1813 erſchien eine Sammlung ſeiner Erſtlinge, nachher ſchrieb er einen Roman »Die Fiſcher«, ein dramatiſches Gedicht »Johannes Huß«, ein Epos »Die Gründung Erfurt's«, und »Eichenblätter« als Reſultate ſeiner Gefühle während der Freiheitskriege, die er als Lieutenant mitgemacht. Er iſt der Wiedererwecker des kölniſchen Karnevals, denn auf ſeine Veranlaſſung und nach der von ihm angegebenen Idee nahm derſelbe ſeine jetzige Geſtalt an. Er gab demſelben die dramatiſche Form, und durch ihn wurde er ſeit 1823 das intereſſanteſte neuere Volksdrama. Köln wetteifert ſeitdem mit Rom und Venedig, und überbietet beide Städte dadurch, daß es ſeinen Tollheiten und Luſtigkeiten eine künſtleriſche Unterlage gibt. In dieſem Sinne ſind zwei von Schier edirte Karnevalsalmanache geſchrieben. Alles dieſes gemahnt uns an die alten Nürnberger Faſtnachtſpiele. — Die beſten Gedichte von Schier ſind in der zu Köln bei Dümont im J. 1824 erſchienenen Sammlung derſelben enthalten. Nicht mit Unrecht vergleicht er ſich daſelbſt (S. 165) mit Seume. Wie bei dieſem, ſo iſt auch bei ihm dieſelbe Kraftfülle und Ueberfülltheit des Ausdrucks anzutreffen, nur mit dem Unterſchied, daß in den Gedichten Schier's unendlich mehr Poeſie, Leben und Fülle gefunden wird, wie in denen des Wanderers nach Syrakus.

Schier's dramatiſche Arbeiten ſind:

1. Die Macht des Wahnes, Trauerſpiel. — Ein Prolog in Ottaverimen, ausgeführt mit kühner Gewalt der Sprache, wo ein der wahren urſprünglichen Chriſtusreligion, gegründet »auf der

Streiter heilige Gebeine« das Wort geredet wird, leitet diese verfehlte Arbeit ein. Zwei durch Glauben, Meinung und Schicksal auseinandergerissene und sich selbst vernichtende Brüder; ein Prediger in der Würde seines Berufs; seine Tochter, ein gutes zartes Kind; zwei Gelehrten, als Repräsentanten des Zeitgeistes (das Stück spielt 1546), jeder mit dem eigenthümlichen Charakter seiner Nation; und endlich ein blutgieriger Spanier im Dienste der Inquisition, bilden das Personal. Das Fortschreiten der Handlung wird durch die eingestreuten Sentenzen gehemmt.

2. Raphael Mengs, Künstlerdrama. — Ein wenig gekanntes treffliches Künstlerspiel. Obgleich es demselben an eigentlicher Handlung fehlt, so ist es doch in Süddeutschland mit großem Beifall aufgeführt worden — ein Beweis, daß die darein verwebten Betrachtungen über die Kunst und den Künstler genug poetische Schönheiten besitzen, um den Zuschauer von der Handlung abzulocken und ihn für den Mangel an Begebenheiten zu entschädigen. Es erweckt in der Brust jenen stillen Frieden, den nur die Kunst auf ein unverdorbenes Gemüth ausüben kann, und reinigt, im wahren Geist der aristotelischen Lehre, die Leidenschaften. Aus Mengs' Leben ist bekannt, daß derselbe sich zu Rom mit einem schönen Bauernmädchen vermählte. Schier hat aus diesem Bauernmädchen die Tochter eines verstorbenen Bildhauers, und des Künstlers Liebe zu ihr zum Gegenstand seines Drama gemacht. Er wollte den innigen Zusammenhang zwischen Kunst und Liebe in veredelten Naturen, und den Uebergang vom Irdischen zur Gottheit durch die Macht reiner Herzensneigung an einem edeln Paare zeigen. Das Drama ist übrigens nicht korrekt geschrieben, und fremdartige Ausdrücke, als: elastisch, mechanisch, sympathetisch, Kompositionen, kritisch, sind manchmal übel angebracht. Auch fallen einige Reminiscenzen aus Schiller auf, z. B.

> Jetzt trat ich aus dem Lorbeerhain — Das Kirchlein,
> Ihr kennt es Graf, es ruht so fromm, so lieblich
> Am Hügel u. s. w.
> — — — — — Ich weiß, es gibt Minuten,
> Wo wir dem Himmel näher sind verwandt.
> Ach, so vergeht das Treffliche auf Erden!

Man kennt aus dem Kampf mit dem Drachen und Wallenstein die Stellen, mit welchen das Angeführte übereinstimmt.

3. Palestrina, Künstlerdrama. — Der Schwanengesang des Dichters, und würdig, seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen. (Er hat mir dieß Stück von seinem Sterbebette in die Feder diktirt.) — Was Palestrina als Kirchenkomponist gewesen, und wie er die vor ihm in harmonische Künsteleien ausgeartete Musik, die der Papst sogar für immer aus den Kirchen verbannen gewollt, zu Wahrheit und Natur zurückführte, dieß ist von Hoffmann im 2. Bd. der Serapionsbrüder vortrefflich beschrieben, und folgendermaaßen entwickelt: »Ausgesöhnt mit der Kunst wurde der Papst Marcellus der Zweite, der im Begriff stand, alle Musik aus den Kirchen zu verbannen, so aber dem Kultus den herrlichsten Glanz zu rauben, als der hohe Meister Palestrina ihm die heiligen Wunder der Tonkunst in ihrem eigenthümlichsten Wesen erschloß. Auf immer wurde nun die Musik der eigentlichste Kultus der katholischen Kirche, und so war damals die tiefste Erkenntniß jenes innern Wesens der Tonkunst in dem frommen Gemüth der Meister aufgegangen, und in wahrhaftiger heiliger Begeisterung strömten aus ihrem Innern ihre unsterblichen unnachahmlichen Gesänge. Du weißt, Theodor, daß die sechsstimmige Messe, die Palestrina damals (es war ja wohl im Jahr 1555?) komponirte, um den erzürnten Papst wahre Musik hören zu lassen, unter dem Namen Missa Papä Marcelli sehr bekannt geworden ist. Mit Palestrina hob unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik, mithin der Musik überhaupt an, die sich beinah zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichthum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu läugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in eine gewisse Eleganz verlor, um die sich die Komponisten bemühten. Welch ein Meister ist Palestrina! — Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen in seinen Werken meistens vollkommen konsonirende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüth mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. — Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er den Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christenthum zum Leben erwachte, und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt. Am

reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrina's einfache, würdevolle Werke, die in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen das Göttliche verkünden mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt — Musica del' altro mondo.«

Franz Freiherr von Spaun.

Geb. in Tyrol. Lebte als Privatgelehrter zu München, und starb daselbst. — (Sammlung seiner literarischen Werke, theils Kritiken der allerneuesten Fatalitätstragödien, kleine Novellen und Romane von seiner Erfindung, einige Lustspiele und einige Uebersetzungen spanischer Schauspiele, aber keiner Calderonschen. Passau 1821.) In Spaun's vermischten Schriften, 2 Bändchen (München 1822 bei dem Verfasser und in allen Buchhandlungen), worin sich einiges Merkwürdige neben Schlechtem und Schlechtestem eingefunden, stehen zwei, zum Zweck dieses Werks der Anführung bedürfende Artikel.

I. Das Ideal oder die Probeschüsse (Lustspiel in einem Akt.) Kann es eine abgenutztere Intrigue geben, als die hier angewandte? Ein Graf weigert sich, seine Nichte zu ehelichen, weil er sein Ideal bereits auf dem Maskenballe gefunden. Er liebt eine Maske, ohne ihr Gesicht gesehn zu haben; und da ergibt sich denn, daß es seine von ihm verschmähte Nichte gewesen. Der Dialog ist voll groben Räsonnements und demagogischer Bemerkungen.

II. Protestation gegen die Staelische Apotheose des Göthischen Faustus. — Spaun war ein so wüthender Feind von Göthe, daß Müllner den Vorschlag gemacht hat, man solle auf seinen Grabstein setzen:

Wollt ihr ihm Ruh im Grabe gönnen,
So müßt ihr nicht den Namen Göthe nennen.

Gegen den Faust schimpft er wie ein Rohrsperling, und traktirt diese Tragödie wie das Werk eines Straßenjungen und Taugenichts.

ſol. Er nennt ihm »die jämmerlichſte Stümperarbeit«, ſagt von Göthe, er »ſudle« dummes Zeug, wirft ihm die gröbſten Sprachfehler vor, und behauptet, er könne gar kein Deutſch, erklärt, der Fauſt ſei ſo ſchlecht, daß er nicht ſobald den Prolog im Himmel geleſen, als er dieſes Meiſterwerk unter den Tiſch geworfen, ſpricht von gemeinen nonſenſikaliſchen Ausdrücken, erbärmlichem Gallimathias ohne ein Atom geſunden Menſchenverſtands, jämmerlicher Ignoranz, ſchlechten Späßen, Dummheit, ſchlechten Verſen, »von ſolchem Kauderwälſch mag der Teufel ein Wort verſtehn«, albernem Zeuge, elender Reimlerei und ſinn- und hirnloſem Wortgedudel, Göthe'ſcher Radotage, meint, Göthe ſei ein ſchlechter Verſifex und anmaßend erbärmlich, treibe Stümperarbeit, Fauſt ſpreche ein ganz unverſtändliches Kauderwälſch in dem ſchlechteſten Gereimſel, das je in Quinta von irgend einem Studenten geſchmiert, ſein Präzeptor hätte ihm (dem Herrn von Spaun) den Steiß vollgehaun, wenn er ſo ſchlechte Verſe gemacht hätte; ein Kranker, der in der Fieberhitze phantaſire, ſchwatze lange nicht ſo albern als der Göthe'ſche Fauſt, und es ſei mehr als herkuliſche Arbeit, dieſen »Augias-Stall« zu reinigen: wenn einmal ein nicht ſchlechter Gedanke vorkomme, ſo ſei er platt und gemein vorgetragen; faſt alle Verſe ſeien unter aller Kritik; in Göthe's Schule ſei nur das Widerſprechende wahr, und das Ungereimte ſublim. Ja es heißt (II. S. 220): »Vom ſublimen Gallimathias, Unſinn in hochtönenden Worten, haben uns manche Dichter Muſter gegeben, aber den Göthiſchen Gallimathias möchte ich als ein Genre nouveau, den p o p u l a r e n G a l l i m a t h e u s *) nennen, denn er wird in der gemeinſten und ſchlechteſten Sprache vorgetragen.«

S. 203: In dem Geſpräch zwiſchen dem Schüler und Mephiſtopheles werden einige wahre und treffende Bemerkungen in einem Meere glatten Gewäſches erſäuft. — S. 204: Mephiſtopheles iſt ein gemeiner plattfüßiger Teufel de infima plebe diabolorum. — S. 213: Das Terzett in der Walpurgisnacht iſt jämmerlicher Nonſenſe. — S. 214: In dem Hexenfeſte iſt nicht ein Atom von Witz und Laune. —

---

*) So ſteht gedruckt! — Doch, B ö r n e hat ja ſpäter eben ſolche Inſolenzen gegen Göthe drucken laſſen.

Die Quintessenz der Spaun'schen Frechheiten ist S. 218, wo es heißt:

»Wer viel und oft schlechtes Zeug dichtet, dem klebt endlich die Unart an. Auch wenn's eine Wette gilt, so hat es der Herr von Göthe doch übertrieben; wären seine Knittelverse auch nur halb so schlecht, so wären sie doch schlecht genug; wäre sein Herrgott auch nur halb so albern, so wäre er dumm genug. Sein Faust ist ein gar zu erbärmlicher unbedeuten der Schaafskopf. Der Teufel hat gar keine Ehre von seinem Siege; der Göthische Teufel ist auch nur stark im Gesichter schneiden. Er thut nichts, das eines solchen Geistes würdig wäre. Er ist ein ganz gemeiner Teufel, der nicht einmal so viel im Vermögen hat, daß er sich einen Bock anschaffen könnte, um auf den Blocksbergball zu reiten; ein frostiger Teufel, dem ganz winterlich im Leibe ist; die Kühlheiten, die er spricht, hätte Herr von Göthe doch hie und da mit Witz und Laune würzen können; er hätte doch seine Wette gegen den gesunden Menschenverstand gewonnen. Wenn ein Mann von Witz und Verstand den Narren spielt, so verräth er sich doch immer, so wie der Teufel sich am Pferdefuß verräth, wenn er auch den Heiligen spielt. Der Herr von Göthe spielt seine Rolle gar zu natürlich, und läßt uns auch nicht von Weitem errathen, daß sein Unsinn die Maske seiner Satire sei.« — In diesem Tone wird hin und wieder in Deutschland die edelste Humanität von der Ungezogenheit angegangen!

Pius Alexander Wolff.

War Hofschauspieler und Regisseur des k. Theaters zur Berlin, geb. zu Augsburg am 3. Mai 1784, gest. 1828 auf einer Gastreise zu Weimar (S. Portrait s. vor dem 3. Bd. von Klingenmann's Kunst und Natur). Er lieferte: Dramatische Spiele, 1r. Bd. Berlin 1823. Einzelne Schauspiele in Taschenbüchern. Ein Singspiel: Adele von Budoy, 1823.

Unter den deutschen Dichtern, die sich nach den Spaniern bildeten, dürfte Werner auf der ersten, und P. A. Wolff auf der niedrigsten Stufe stehen. Ihm ist es ergangen, wie jenen Malern, die im altdeutschen Style zu arbeiten vermeinen, wenn sie mit der Heiligkeit und Reinheit der Gesichter, wodurch sich die mittel-

alterlichen Bilder aufzeichnen, auch die Steifheit und den Körperzwang verbinden, der an diesen Werken unangenehm auffällt. Wolff hat selbst die etwaigen Fehler des Calderon'schen Drama's: überwiegendes Kolorit und lyrische Ausschmückung, wozu ihn eine überaus luxurirende Phantasie verleiten mochte, nur nachgeäfft, indem er dabei einen so gänzlichen Mangel an aller Phantasie an Tag legte, daß man in den hausbackenen ellenlangen Deklamationen, wodurch er die große Erzählung im »Leben ein Traum« und die ähnlichen üppig-dichterischen Schilderungen im standhaften Prinzen und in der Andacht zum Kreuz kopiren möchte, nur mit einem mitleidigen Kopfschütteln dramatische Verirrungen wahrnehmen kann, die durch keine lyrischen Tugenden gesühnt werden. Eins dieser Wolff'schen Stücke, das blos darum geschrieben zu sein scheint, um eine derartige bogenlange Erzählung anbringen zu können, heißt »Pflicht um Pflicht«, ein betrübtes, im Schweiß des Angesichts erzeugtes Fabrikat voller Geschraubtheit und Hohlheit. Uhland und Rückert haben einst eine scherzhafte Glosse gedichtet, worin sie das Thema, was härter sey, der Geliebten Treubruch oder der Geliebten Tod, hin und her variiren. Etwas Aehnliches wird in den Scenen dieses Schauspiels hin und her besprochen. Alle Personen klagen und jammern, aber keine von ihnen entwickelt im Handeln eine erhebungsfähige Herzenseigenschaft. Müllner hat das Stück wegen seiner rednerischen Vorzüge, weil es keine dramatischen habe, in Schutz genommen, ohne für das Unstatthafte eines solchen Protektorats an oratorischen Versübungen einen andern Grund beibringen zu können, als daß es in einem von ihm herausgegebenen Almanach zum erstenmal abgedruckt war. Auch von seinem Schauspiel: Treue siegt in Liebesnetzen, kann man nichts anders sagen, als daß es vollkommen verunglückt ist. Als Lustspieldichter war dagegen Wolff nicht ohne Talent, und namentlich ist sein Cesario ein ansprechendes Spiel der Laune, wenn auch nicht originell ersonnen.

Christian Heinrich Spieß.

Geb. am 21. Aug. 1755 zu Lübeck, st. am 9. März 1822 in Böhmen. Ein vielbekannter Schreiber von Ritterromanen und

Ritterschauspielen. Von letzteren hat Klara von Hohenei chen (1790) am meisten Aufsehn erregt. Daß das romantische Leben und Treiben der deutschen Ritter im Mittelalter allmählig in die poetische Kunst übergehn würde, war vorauszusehn. Wo hätte sie auch einen schönern und volksgemäßern Stoff auffinden können, als diesen? Schon in Hans Sachs finden wir das deutsche Ritterthum, zum Gegensatz des damals sich entfaltenden Bürgerthums, in die Poesie gebracht, nachher verschwand es völlig aus ihr, und in dem folgenden Jahrhunderte nahm man wieder die Gegenstände zu Erzählung und Schauspiel aus der Mythologie oder dem Alterthum, oder auch, wie z. B. Gryph in Carolus Stuardus, aus der Zeitgeschichte. In der Mitte des vorigen Jahrh. endlich fing man damit an, Ritterromane zu schreiben, und die konfusesten Begriffe über deutsches Ritterleben kamen dadurch in Schwang. Schwertgefassel, Sporngeklirr und Humpenklang, biederherzige Rohheit und rohe Biederherzigkeit, nebst den gröbsten Andeutungen barbarischer Unbildung, sollten das Mittelalter und das ritterliche Leben zur damaligen Zeit darstellen: von der Milde und Liebenswürdigkeit, von der wahren Deutschheit jener Tage hatte man keinen Begriff. Diese Romane wuchsen zu Sündfluthen an, und ertranken selbst nicht in den Thränenströmen der Siegwartsperiode. Ihre Verfasser im Einzelnen würdigen zu wollen, wäre verlorne Zeit; doch haben sich drei derselben einen Namen erworben, so daß man ihrer wohl gedenken kann: Schlenkert, Spieß und Kramer. Schlenkert bezeichnet die Sturm- und Drangperiode des deutschen Ritterromans, und machte aus seinen Helden was ihm beliebte; doch muß man auch zugeben, daß sich hin und wieder eine deutsche Kraft in diesen forcirten Dialogen nicht verläugnet. Kramer ist unwerth roher, er kannte nur Hundegeheul, wehmüthige Raserei und mitunter eine grobe Empfindelei. Soll man nach dem Eindrucke urtheilen, den die Spießischen Romane: sein Petermännchen, die zwölf schlafenden Jungfrauen, der alte Ueberall und Niegends, die Löwenritter, Hans Heiling, der Mäusefallen- und Hechelkrämer u. s. w., in der frühesten Jugend machen, so muß man gestehen, daß das Geisterhafte, unverstanden Romantische, Unterhaltend-Bunte und nicht Erzwungene dieser Bücher anzieht und die Phantasie beschäftigt. Spieß scheint mir daher ein Autor, der für den Begriff eines 12—14jährigen Knaben ein Genie, und für die angegriffenen Nerven eines

Rekonvaleszenten (wie Tieck in seinem Phantasus so ironisch anführt) eine wahre geistige Wiederherstellung, eine Restitutio in integrum ist. Die zwölf schlafenden Jungfrauen sind sein berühmtester Roman, oder wenn man will, sein berüchtigtester. Die gräulichen Schilderungen von dem Leben des Ritters Hundweil, die Ankunft des leiblichen Satans in seiner Schlafkammer, das Verschreiben seiner Seele und der Seele seiner zwölf Töchter an den Teufel, der Pakt, den das gute Prinzip mit dem bösen zur Rettung der Mädchen eingeht, und ihre endliche Erlösung durch die Hand eines unbefleckten Jünglings, dieses und Anderes sind Gegenstände, die gewisse Leute unterhalten und durchgrausen, um so mehr, als das Buch in einer vollbackigen Sprache geschrieben, und mit allem nur erdenklichen Spektakel und Spuk angefüllt ist, ebenso die Begebenheiten an die Geschichte Friedrich's von Oesterreich und Ludwig's von Baiern nothdürftig angelehnt sind.

Letzterer Punkt, das Anlehnen des Romans an die Geschichte, ist in der neuesten Zeit Mode geworden, und wird die historische Romantik genannt. Groß ist diese Kunst der Verbindung zwischen Geschichte und Fabel in einigen Werken v. Walter Scott und auch in manchen deutschen, z. B. im Krieg in den Cevennen; groß ist es, wenn der Romandichter über der Geschichte steht und ein dunkles Faktum so auslegt wie es sich hätte begeben können. Allein diese Kunst, vielleicht die schwerste von allen in der poetischen und philosophischen Praxis, ist nur den auserwählten Geistern verliehn, sie erfodert den höchsten Einklang von Poesie und Wissenschaft, und nur eine Hand, die in der des Apollo gelegen, sollte sich daran wagen. Indeß, um so hohe Anfoderungen kümmern sich die wenigsten Romanschreiber, und die historische Romantik grassirt als eine unwiderstehliche ästhetische Pest gegenwärtig fort. So wie vor 30 — 40 Jahren, wer da sein Glück machen wollte, einen Ritterroman oder ein Ritterschauspiel schreiben mußte, so müssen jetzt historische Romane, historische Gemälde geschrieben werden. Nur diese Kost behagt, alles Andere wird schmal, fade, wässerig gefunden. Aber wo nur das Wort historisch an der Spitze steht, da wird gelesen, verschlungen, gerühmt. Das machen sich dann unsere Dichter und Dichterinnen trefflich zu Nutz. Von allen Seiten sieht man sie ihre Handbücher der Historie hervorsuchen. Der erste beste Stoff ist gut genug (zumal der unglückliche 30jährige Krieg drohet jetzt von Neuem für Deutsch-

land eine 30jährige Seuche zu werden); es werden einige Kommentare darüber nachgelesen, danach Haupt- und Nebenpersonen auf gut Glück genommen, nach Belieben und romantisch zugestutzt, einige Seitenpersonen und etwas Liebe und Liebesnoth hinzugethan, einige weinerliche und einige erhabene Scenen hineingeflochten, und siehe da, der historische Roman ist fertig. —

Als Schauspieldichter ist Spieß unbedeutend. Sein vieraktiges Lustspiel »Das Ehrenwort« ist langweilig und trocken. Dagegen darf sein Lustspiel »Die Ueberraschung« (Leipzig 1799) als ein sinniges Angebinde bei Festgelegenheiten empfohlen werden. Die Liebe zweier unbefangenen Dorfkinder ist in der That unbefangen und unschuldig dargestellt, und ohne Einmischung von versteckter Liederlichkeit, die man immer bei Clauren findet, wo er ähnliche Scenen ausmalt.

Franz Karl van der Velde.

Wurde am 27. Sept. 1779 zu Breslau geb. und st. daselbst als Justizkommissar am 6. April 1824. Ebenfalls ein berühmter Romanschreiber. Als Grundcharakter derselben kann angeführt werden, daß sie eine lebendige und frische Gestaltung sammt und sonders besitzen, doch im Detail sich nicht selten wiederholen und dieselben Stimmungen auf andere Situationen übertragen. Ueberall eine unedle Liebe als Folie einer edeln, überall dieselben Gegensätze zwischen jugendlicher Reinheit und der Lebensroutine des Lasters. Das Hauptverdienst dieser Romane ist ihre dramatische Lebendigkeit, die sich selbst bis in den Dialog hinab erstreckt, der mit schlagender Erwiederbarkeit geführt wird. In den Erzstufen, Velde's frühestem Werke, ist diese dialogische Beweglichkeit schon so vorherrschend, daß manche dieser vereinzelten Erzählungen sich wie kleine Schauspiele ansehn lassen und auch, wie die Tartarenschlacht, in solche umgeschrieben worden sind. Prinz Friedrich erzählt die Geschichte des korsikanischen Königs Theodor, den die spottende südliche Klio den Mispelkönig genannt, weil er nur so lange regierte, als die Mispeln auf Korsika blühn. Auf geschichtlichem Hintergrunde, das düstre Westphalen in der Ferne, erhebt sich ein unterhaltendes Bild südlicher und nordischer Leidenschaften, die Charakteristik der Zigeuner ist vortrefflich gehalten, in Schilderung des pedantischen Bota-

nikers zeigt sich eine unverkennbare Anlage zur humoristischen Charaktermalerei, anmuthig webt sich die Liebesepisode hinein, und die Schilderungen der südlichen Volksspiele und Waffentänze geben dem Ganzen einen bunten Rahmen. Die Eroberung von Mejiko ist in drei Theilen etwas lang gerathen, und die Schilderungen des früheren Zustandes der Südamerikaner, dem bekannten Werke des Jesuiten, der den Zug mitgemacht, entnommen, erdrücken mitunter das eigentlich Faktische. Auch schadet ein gewisser sittlicher Idealismus der historischen Farbentreue (denn historische Faktentreue verlangt Niemand vom historischen Romancier). — Velde's schwächste Arbeit ist sein Maltheser. Wie lieblich die Naturscenen auf Neu-Griechenlands Inseln auch skizzirt sind, — das höhere Menschliche, das Große und Erhabene, das wir uns von der Gestalt eines Maltheſers nicht wegdenken können, ist verwischt und entstellt. In dieser galanten Toilettenlektüre ist nichts bedauernswerther, als daß eine Hochzeit den tragischen Faden zerschneidet. Die Lichtensteiner geben uns ein keckes Bild des 30jährigen Krieges, und ein um so kühneres, als das wilde Treiben entarteter Kräfte und der Gährungsprozeß einer Welt in dieser Erzählung seinen Anfang nimmt von der Schilderung des Stilllebens am Weihnachtabend in der Bürgersfamilie eines deutschen Städtchens. Der Ansatz, einen Wallenstein mit wenig Pinselstrichen darzustellen, ist nicht mißlungen. Was hier und in den Patriziern geleistet worden, verdient alle Anerkennung. Die Verirrungen des Fanatismus sind in den Wiedertäufern, und die Ausartungen des angestammten weiblichen Zartsinns in Grausamkeit und Barbarei im böhmischen Mägdekrieg mit so viel Kunst als Geschick ausgemalt. Guido ist mehr Bildchen als Bild, und zwar das Bildchen eines Regentenspiegels, woran nichts auszusetzen, als der bereits gerügte immerwiederkehrende Kontrast zwischen Wollust und Sittlichkeit. Die Gesandtschaftsreise nach China ist fast nur Reisebericht, dem bekannten Werke des Engländers entnommen. Christine und ihr Hof führt uns abwechselnd durch die bekanntesten Länder Europa's, und macht uns mit dem innern, etwas verruchten Leben an den damaligen Höfen zur Genüge bekannt. Der Tod der Liebe ist wiederum, zwar sentimental und lyrisch beschrieben, aber nur gehoben durch den leidenschaftlichen Gegensatz der Regentin. Im Liebhabertheater ist unverkennbar bei dem in

die Begebenheit eingeweben Kunstbetrachtungen von einem etwas individuellen und mitunter beschränkten Standpunkt ausgegangen. Sein bestes Werk ist zweifelsohne Arwed Gyllenstierna; hier sind wirklich ein paar große und neue Charaktere aufgestellt, erst die historischen des Görz und Karl XII., dann die erdichteten der Georgine und namentlich der Christine, und dazwischen eingewebt die abentheuerlich-mystische Erscheinung des Swedenborg. Die Beschreibungen der nordischen Landschaften sind mit Feuer ausgearbeitet, eben so kräftig die des Lebens in den schwedischen Bergwerken. Die Schließung der Herdstehe zwischen Arwed und seiner frühern Verlornen wird vielleicht manchem, durch hergebrachte Schlüsse und Formen verwöhnten Geschmack nicht behagen: aber weil sie rein menschlich und sittlichschön, wird das bessere Gefühl einen solchen Bund segnen. Das letzte Werk von der Velde's war das Horoskop. (Vgl. d. Art. Auffenberg.)

Wie ausgezeichnet, wie liebenswürdig v. d. V. als Erzähler, so schwach und unbeholfen ist er als dramatischer Dichter, und seine dramatischen (Posthuma) wären, zur Förderung seines Ruhmes, besser nicht im Druck erschienen. Welche beschränkte Ansichten er von der dramatischen Kunst überhaupt gehegt, zeigt schon der einzige Umstand, daß er Kotzebue'n für einen der größten Tragöden hielt und ihn über Schiller setzte.

Sein Zaubermantel (Oper in drei Akten) spielt an Arthur's Hofe, und hat die Buhlereien und Liebesabentheuer der dort akkreditirten Ritter und Damen, worunter nur ein einziges Pärchen die Keuschheitsprobe bestehen kann, zum Vorwurf. Wie unschuldig dergleichen Liebeleien in den unbefangenen Liedern des dreizehnten Jahrhunderts auch geschildert sein mögen, weil sie der Zeit gemäß sind: so passen sie, selbst in gemilderter Form, doch in kein modernes Schauspiel. Uebrigens ist nicht viel Poesie in dieser Oper. Genelas, eine Art Aschenbrödel, erregt noch am meisten Theilnahme. König Arthur ist fast wie ein Nachtmützenkönig in einem Tieck'schen Mährchen behandelt, und dann greift auch das Abentheuer mit der Zauberin Morgane, das den ersten Akt füllt, nachher gar nicht mehr in's Ganze ein und diese Person rückt völlig aus unseren Augen.

Er schrieb ferner ein fünfaktiges dram. Mährchen:

Die Heilung der Eroberungssucht. — Almansor,

Ahronde von Georgien, ein junger wilder Kriegsheld, mit allen Anlagen zu einem dereinſtigen unerſättlichen Eroberer ausgerüſtet, ſträubt ſich mit Hohn und Wuth gegen alle Bitten und Vorſtellungen, die ihm friedliche Abſichten beizubringen verſuchen, und rüſtet ſich zu einem verderblichen Völkerkriege. Da ſchwebt der Schutzgeiſt von Georgien herab, und läßt Almanſor'n in drei Traumbildern (die dramatiſch vor unſeren Augen in's Leben treten) das Verderbliche und Gräßliche der Kriegswuth erkennen. Im erſten Traumbild iſt Almanſor in einen Bauer verwandelt, die Kriegshorden brechen in ſein Dorf herein, ſtehlen ſein Vieh, werden ſeinen Sohn an, verbrennen ſeine Wohnung, verſuchen ſein Weib zu nothzüchtigen, und zwingen ihn endlich zum Selbſtmord. Im zweiten wird Almanſor zu einem Rekruten umgeſchaffen, er zeichnet ſich durch ſeine Tapferkeit aus, ſieht aber nichts deſto weniger die Gemeinheit und Verworfenheit ſich vorgezogen, gewinnt endlich eine Schlacht, wird darin auf den Tod verwundet, und ſtirbt — von der Hand eines rachedürſtigen Spions, den er früher gezüchtigt, auf dem ſgn. Felde der Ehren gemeuchelt. Im dritten Traumbild erſcheint Almanſor in einen blutlechzenden Wüthrich umgeſchaffen, treibt alle Gräuel eines frechen Despoten, und mordet was ihm vorkommt und endlich ſich ſelbſt. — Wenn der Prinz aus dieſen Schreckensträumen erwacht und zur Beſinnung kommt, iſt er von ſeiner Eroberungswuth geheilt, und verſpricht, ein friedliebender Beherrſcher ſeines Volks zu werden. — Man ſieht, der Dichter hat nur die matteſte Seite ſeines Gegenſtandes herausgehoben. Denn nicht Das, was er beklagt: geraubtes Vieh, verbrannte Dörfer, ſind das Traurigſte im Gefolge des Krieges; das ſind Kleinigkeiten gegen andere Uebel, die er mit ſich führt, und worunter die Unterdrückung der Nationalfreiheit, die allmählige Ausrottung der angebornen volksthümlichen Ideen und der Sprache, beſonders aber, wenn einige Völker in einer Allianz Krieg führen und ſich nachher in die eroberten Provinzen theilen, das Zerſchneiden, Zerreißen und Verhandeln der Völker von einem Regenten an den andern, als würden ſie auf einem Markte ausgeboten, das Bejammernswertheſte ſind. Hätte v. d. Velde ſeinen Stoff aus dieſem Geſichtspunkte aufgefaßt, ſo wäre er größer und ergreifender geworden. Den Krieg an und für ſich darf die Poeſie nicht ſcheuen, er genießt ſogar, »der Beweger des Menſchengeſchicks«,

vor ihrem Richterstuhle große Ehren, da sie ihn zu ihren Zwecken häufig brauchen muß. Große Eroberer zieht sie mit einer wahren Lüsternheit in ihr Bereich hinein, und erklärt an ihren Thaten die furchtbaren ewigen Wahrheiten der Weltgeschichte. Wenn die Poesie den Helden, selbst den wildesten und frechsten, zürnt, so geschieht dieß zum wenigsten nicht deßhalb, weil in Folge der von ihnen geführten Kriege ein Bauerndorf hartmitgenommen wurde; sie müßte sonst auch mit dem Himmel grollen, wenn dieser zuweilen in seinem Zorn über Böse und Gute mit gleicher Fürchterlichkeit dahinfährt und z. B. ganze Striche Landes durch Feuer, Wasser oder Pest verheert. Bei großen Welterschütterungen fragt nicht einmal die Spezialgeschichte, geschweige denn die dramatische Muse, nach den Unglücken der Privatpersonen, und hält die Eine große Richtung, welche die ganze Zeit einschlägt, im Auge. Es scheint übrigens unzweifelhaft, daß v. d. Velde in diesem Mährchen zumeist, wenn nicht immer, an Napoleon gedacht hat. Der poetische Werth ist gering. Die Erfindungsgabe des Verf. zeigt sich dagegen auch hier, wie in seinen Erzählungen, von einer rühmlichen Seite.

Den Aufstand der böhmischen Weiber unter Wlaska um 743 hat v. d. V. in einem eignen Roman sehr anziehend beschrieben, und hätte sich daher sein Schauspiel: Die böhmischen Amazonen wohlweislich sparen können, das nicht den tausendsten Theil vom Werthe der Erzählung besitzt, ja, mehr ein Lustspiel denn ein Trauerspiel ist, indem wir uns bei den seriösesten Stellen des Lachens unmöglich erwehren können. Daß Alles mit Bekehrung der Abtrünnigen und mit Hochzeiten bald endigt, läßt sich voraussehen.

Will man in neueren Zeiten den Verfall des Theaters schildern, und diesen Verfall von einer bestimmten Zeit her datiren, so wird in der Regel der Hund des Aubri citirt. Ueber dieses so oft genannte, und im Grund doch jetzt wenig bekannte Schauspiel *) mögen daher ein paar Notizen hier beigebracht werden. — Es hielt von jeher schwer, die Bühne von Seiltänzereien, Pferdekünsten

*) Jos. Aug. Adam (hatte Antheil an der Herausgabe des zu Augsburg erschienenen deutschen Theaters) bearbeitete das Stück nach dem Französischen.

und Taſchenſpieler-Witzen ſauber zu halten; nun kommt aber ein Stück, das alle Auswüchſe barbariſcher Geſchmackloſigkeit, wovor ſich das Theater nicht zu bewahren wußte, weit hinter ſich zurückläßt: ein dreſſirter Pudel vertritt die Stelle des Schauſpielers, ein Pudel hat die Hauptrolle in einer »romantiſchen Tragödie«, ja ein Pudel reiſ't umher, gibt Gaſtrollen, und wird beklatſcht!!

An die Geſchichte dieſes Hundes knüpft ſich eine gräßliche und ſchauervolle Kriminalgeſchichte, die ſich im J. 1371 zu Bondy in Frankreich ereignet haben ſoll. Ein edler und menſchlicher Ritter, Namens Aubri de Montdidier, wird von zweien ſeiner Kriegskameraden aus Neid und Wuth im Walde gemeuchelt, und von den Mördern verſcharrt. Sein Hund iſt bei der That zugegen, rennt in das Dorf, woraus ſein Herr des Abends mit ihm geritten, zurück, weckt die Bewohner, nimmt eine Laterne in's Maul, führt die Landleute an die Ruheſtätte ſeines erſchlagenen Herrn, und ſcharrt die Leiche aus. Die Mörder ſind unbekannt, doch fallen auf einen unſchuldigen ſtummen Knaben ſo viele Anzeichen der Schuld, daß er vor's Gericht geſtellt und zum Tode verurtheilt wird. Allein, die Nemeſis wacht. Dragon, der Hund des Aubri, begegnet dem Mörder ſeines Herrn, wüthend ſpringt er auf ihn zu und will ihn bei der Bruſt packen, heulend ſucht der Mörder zu entfliehn und ſich vor dem wüthenden Thiere zu verbergen. Man ſchöpft bei dieſem Anblick Verdacht, der ſich immer mehr beſtärkt; der Mörder verwickelt ſich in Widerſprüche, und die Sache kommt zu den Ohren Karl's des Fünften. Dieſer weiß einen ſo ſeltſamen Fall nicht beſſer zu ſchlichten, als indem er dem Mörder befiehlt, die Entſcheidung dem Himmel durch ein Gottesurtheil dadurch anheimzuſtellen, daß er einen Zweikampf mit dem Hunde eingehe. Es geſchieht. Dragon bleibt Sieger, die Verbrecher werden entlarvt, und geſtehn ihre Frevelthat ein. —

Mit dem Anfange des zweiten Akts beginnt die Bravourſcene des Hundes. Die ganze Scene lautet:

„Auf einer Seite iſt das Gaſthaus, gegenüber ſind die Ställe und eine Scheune; ein Taxusbaum ſchließt die Gebäude ein. Jenſeits der Hausflur ſieht man Wieſen und Hügel, welche ſich immer mehr und mehr erhöhen; die ferne Gegend zeigt Bergfelſen und einen wilden Wald. Es iſt Nacht, die Windsbraut brüllt fürchterlich, Regen-

güsse strömen herab, Donnerschläge rollen, und Blitze durchkreuzen die Luft.

Eloi *) liegt auf einem Strohlager in der Scheune und schläft, ein Thorflügel derselben ist geöffnet. Man sieht Aubri de Montdidier im fernen Walde zwischen den Bäumen reiten, er ist in einen Mantel eingehüllt. Makaire und Landry **) stehen lauernd in der Nähe. Der Erstere ist mit einer Armbrust bewaffnet, der Letztere scheint ihm eifrig zuzureden. Endlich legt Makaire die Armbrust an, zielt, und drückt die Sehne los. Aubri sinkt vom Pferde; wie jener dieß erblickt, stürzt er wie vom Blitz getroffen auf den Boden hin. Landry gibt mit einem Grabscheit dem Hunde einen Schlag, daß er heulend entläuft, und schleppt dann die Leiche in den dichten Wald hinein. Das Roß ist entsprungen. — Makaire kommt endlich zu sich; Reue und Verzweiflung hat sich seiner Seele bemächtigt. Er ruft und klagt, stürzt auf den Platz hin wo Aubri fiel, seine Blicke irren umher und scheinen den Ermordeten zu suchen. Plötzlich faßt ihn Angst und Grausen, und er rennt wahnsinnig fort. — Gleich hernach kommt Landry hastig herausgelaufen, er sieht die Armbrust liegen, hebt sie auf, und geht sogleich wieder in den Wald zurück. Eine passende Musik, die Leidenschaften dieses gräßlichen Vorfalls schildernd, begleitet die ganze Scene. Das Wetter geht vorüber, und es fängt nach und nach zu dämmern an. Diese Scene muß wegen der Entfernung von Kindern, die obigen Personen ähnlich sind, gespielt werden. — —

Der Hund läuft eilig den Berg hinab, und an dem Zaune vorbei; er verschwindet wieder, man hört ihn öfter bellen, endlich rennt er vorne neben der Scheune heraus, und grade auf das Gasthaus zu; er springt an der Mauer empor, und schüttelt und zerrt an dem Zieher der Thorglocke, daß es lärmend schellt.

Die Wirthin kommt mit einer Laterne heraus, setzt sie nieder, und will dem Hunde schmeicheln; allein dieser faßt die Laterne in die Gosche, und eilt damit den nämlichen Weg, welchen er kam, zurück. Die Wirthin ihm nach u. s. w."

Eine gleiche Dressur verlangen die übrigen Auftritte, worin der Hund spielt. Wie schlecht sie auf ein Theater passen, ist keinem Zweifel unterworfen: damit ist aber nicht gesagt, daß das Stück im Einzelnen nicht hin und wieder eine schöne und frappante Stelle habe. Die Gewissensbisse des Mörders winden sich in

*) Eine stumme Rolle.

**) Obristen und Ritter, Freunde Aubri's.

gutgewählten Worten wie Schlangen um ſeine Bruſt. Manches aus Eloi's Verhältniſſen iſt in das ſpätere Melodram »Die Waiſe und der Mörder« übergegangen. —

Eine ganz ähnliche Geſchichte, wie die mit dem Hunde des Aubri, hat ſich vor einigen Jahren im ſüdlichen Frankreich, in der Gegend von Toulouſe, ereignet. Da man die Wahrſcheinlichkeit der letztern mehemal in Zweifel gezogen, ſo will ich die neuere Begebenheit nach franzöſiſchen Blättern hier kurz erzählen, um die Möglichkeit zu beweiſen. Aus Spanien kehrte ein franzöſiſcher Soldat mit Beute beladen zurück; er freute ſich über ſeine Schätze ſo ſehr, daß er ſelbſt in dem Gaſthauſe, wo er einkehrte, ſeine Freude Jedem mittheilte. Die Wirthin des Hauſes, eine brave Frau, rief ihn bei Seite und ſtellte ihm ſeine Unvorſichtigkeit vor. »Ich kann nichts«, ſagte ſie, »für alle Leute ſtehen, welche bei mir einſprechen; es können ehrliche Leute, aber auch Spitzbuben und Straßenräuber ſein.« — »Pah!« erwiederte der Soldat, »mit meinem Hunde fürchte ich mich vor Nichts; ich und er wir werden uns, wenn wir angegriffen werden, ſchon zu vertheidigen wiſſen.« Er ſtand am andern Morgen früh auf und zog ſeine Straße weiter. Kaum eine halbe Stunde vor der Stadt wurde er von drei Männern angefallen und erſtochen, ehe er ſich zur Wehre ſetzen konnte. Als der Hund, eine ſtarke Dogge, ſeinen Herrn im Blute liegen ſah, ſprang er ſogleich wüthend auf den Mörder ein, der ſich mit ſeinen Kameraden flüchten wollte, packte ihn, warf ihn zu Boden und tödtete ihn, indem er ihm die Gurgel durchbiß. Die beiden Anderen erſtiegen nun ſchnell einen Baum, in der Hoffnung, der Hund werde den Platz bald verlaſſen. Allein ſie täuſchten ſich in ihrer Hoffnung. Es wurde völlig hell, und Gensd'armen kamen auf der Straße daher; dieſe hören um Hülfe rufen, und finden einen Hund, der unaufhörlich bellt und an einem Baum heraufſpringt, auf welchem zwei Menſchen ſitzen, welche erklären, der Hund unter ihnen ſei toll. Allein Alles zeigte, daß dieſer tolle Hund nur ſie allein auf dem Korne hatte: die Gensd'armen befahlen ihnen, herunterzuſteigen, was ſie mit Widerwillen thaten; und auch ſogleich entdeckten jene an ihren Kleidern einige Blutflecken, worauf Beide behaupteten, ſie kämen von den Wunden, die ihnen der Hund beigebracht. Der Hund wollte noch immer auf ſie los, ließ ſich aber von den Gensd'armen beſchwichtigen, während ſie den bei-

den muthmaßlichen Verbrechern Ketten anlegten. Kaum zwanzig Schritte von dem Baume fand man die beiden Leichname, der treue Hund lief zu dem seines Herren und liebkoſete denſelben, worauf er wieder, gleichſam Rache fodernd, mit der größten Heftigkeit zu bellen anfing. Die Gensd'armen unterſuchten den Leichnam des Soldaten: er hatte eine Dolchwunde im Herzen, und den Dolch fand man noch blutend neben ihm; der andere Leichnam zeigte deutliche Spuren, daß der Hund ihn zerriſſen hatte. Man brachte die Verhafteten, die Leichname und den Hund nach Toulouſe. Der letztere war der einzige Zeuge, jedoch ſein Zeugniß ſo eindringend, daß die Verbrecher Alles eingeſtanden und hingerichtet wurden. —

Um ſchließlich wieder auf den Hund des Aubri zu kommen, ſo hat derſelbe, als ein Pudel-Entrepreneur in Deutſchland herumreiſ'te und das Stück ſpielen ließ, noch dadurch eine betrübte Celebrität erlangt, daß er die Urſache war, weßhalb Göthe ſich eine Reihe von Jahren vom deutſchen Theater ganz und gar zurückzog. Man hatte nämlich gegen den Willen dieſes edeln Mannes jenes Stück auf die Weimar'ſche, alſo auf eine Bühne gebracht, die eine Zeitlang Schule und Tempel unſerer erſten und gefeierteſten Tragöden geweſen.

Johann Wolfgang v. Göthe.

In dem vorigen Aufſatze wurde Göthe's gedacht. Hier wäre alſo der Ort, eine kritiſche Schau der dramatiſchen Dichtungen vorzunehmen, wodurch er unſere Bühne auf eine bedeutende Höhe geſtellt hat. Da ich indeß ſchon in »Göthe's Ehrentempel« (Hamm 1827) einen »Verſuch einer Charakteriſtik der ſämmtlichen dramatiſchen Schriften Göthe's« (Bd. 1 S. 201—320) gegeben, ſo kann ich mich hier auf dieß Werkchen berufen, und gehe zu einem andern bedeutenden Geiſte über, der ſchon vor Göthe in den nämlichen Regionen, wie er, zur Ehre ſeines Vaterlandes thätig geweſen.

Gotthold Ephraim Leſſing.

Geb. am 22. Jan. 1729 zu Kamenz in der Oberlauſitz, geſt. am 15. Febr. 1781 als Herzogl. Braunſchweigiſcher Hofrath und Bibliothekar zu Wolfenbüttel. War Ehrenmitglied der Berliner Akademie der Wiſſenſchaften. Sein erſtes Luſtſpiel: Der junge Gelehrte, iſt gleichſam der Uebergangspunkt von der Periode des dramatiſchen Schwulſtes und der pedantiſchen Unnatur zu jener des beſſern deutſchen Luſtſpiels, und gibt uns wenigſtens eine treffende Sittenmalerei in einem ungezwungenen Dialog, der noch jetzt, nach einem Verlauf von mehr als achtzig Jahren, *) ſtudirt zu werden verdient. Man kann die Herrſchaft des beſſern Geſchmacks auf der deutſchen Bühne von der Erſcheinung dieſes Luſtſpiels datiren, und muß es, aus dieſem Standpunkt betrachtet, in hohen Ehren halten. Mendelsſohn rechnet Leſſing zu den Portraitdichtern; ſchon hier zeigt er ſich als ſolchen, und kopirt das Leben eines engherzigen, für alles Schöne unempfänglichen, und nur an der Form und dem todten Wort klebenden jungen Stubengelehrten mit täuſchender Wahrheit. Wie ſich in allen Schriften Leſſing's eine philoſophiſch-polemiſche Tendenz offenbart, ſo auch in dieſem Stück, das zuerſt einen ſcharfen Pfeil gegen jene Weiſe der Philologie abwarf, die, allen Geiſt abſchwörend oder zum wenigſten nicht beachtend, ſich in Kleinigkeitsſucht verliert und an nutzloſen Unterſuchungen über ein falſches Komma oder ein unrichtiges Jota subscriptum die Arbeit eines halben Lebens vergeudet. Die Komik iſt auf die Rollen des Dieners und Kammermädchens transponirt, die übrigen Perſonen intereſſiren blos als Charaktere. Der Inhalt umfaßt die Prellerei der Dienerſchaft gegen ihre Herrſchaft, um einem gelehrten Narrn die Braut zu entziehn und ſie einem vernünftigern Liebhaber zuzuführen.

2. Der Miſogyn, Luſtſpiel. — In der gräciſirten Ueberſchrift liegt eine falſche Gelehrſamkeit, die Leſſing in einem eigenen Luſtſpiel lächerlich gemacht hat. Obgleich das Stück nicht blos in den Nebenrollen komiſch iſt, ſondern auch in dem Weiberfeind ſelbſt

*) L. hatte das Stück ſchon auf der Fürſtenſchule zu Meißen, wohin er in ſeinem 12. Jahre gebracht worden war, angefangen. Im J. 1747 arbeitete er es um und gab es der Neuberin zur Aufführung

und in dem Advokaten ein drolliges Bild aus der alten frischen Zeit aufstellt, so gewährt es doch wenig Unterhaltung. Wir glauben im Anfang, es sei auf die Besserung des Weiberfeindes abgesehn; dieses ist aber nicht der Fall, Wumshäter wird von seiner Meinung nicht abgebracht, und die Intrigue des Lustspiels wird aus den Liebesabenteuern seiner Kinder zusammengesetzt, deren Verheirathung er mit Gewalt verhindern will und doch am Ende, überlistet, zugeben muß.

Was die Sprache betrifft, so ist sie trockener, als in L's übrigen Stücken; doch finden wir auch keine übermäßig langen Erzählungen, die nicht durch passende Einreden geschickt unterbrochen wären. Mißfallend ist das Schimpfwort »Nickel« (Schwein), im Munde Wumshäter's gegen seine Tochter und Lisetten gebraucht. Das Stück ist in's Dänische übersetzt.

3. Die Juden, Lustspiel. — Denselben Possen, welchen L., wie er selbst sagte, durch seinen Nathan den Theologen spielen wollte, übt er hier an denjenigen Christen, welche über die Juden im Allgemeinen den Stab brechen, aus, indem er einen unbekannten Reisenden alle möglichen Edelthaten gegen die Verächter der israelitischen Nation vollbringen und zuletzt seinen jüdischen Stand entdecken läßt. Um aber auch die schlechte Seite des israelitischen Volkes nicht zu verbergen, zeichnet er neben dem edelsinnigen Juden einen andern in seiner ganzen Niederträchtigkeit und Schurkerei. Er fand es für den Zweck des höhern Lustspiels angemessener, den jüdischen Jargon aus dem Spiele zu lassen, und thut in einem einfach-klaren Dialog einen Riesenschritt über den Wulst und Wust in der Sprache seiner Vorgänger. Die Komik liegt in der Unbefangenheit eines jungen Fräuleins und den scherzhaften Liebesanträgen des Nebenpersonals. Ueberhaupt war L. im Portraitiren von lustigen Dienern und Kammermädchen glücklich. Lesenswerth ist ein von Lessing selber über dieses Lustspiel geschriebener und in seiner theatralischen Bibliothek abgedruckter Aufsatz. Er theilt darin Michaelis' Rezension der Juden aus den Göttingischen Gelehrten Anzeigen, und einen Brief von M. Mendelssohn mit, worin dieser sich über jene Kritik bitter beklagt, in der u. A. der jüdischen Nation die Wahrscheinlichkeit abgesprochen wird, einen einzigen so edeln und großmüthigen Mann, wie den Jrm-

den in dieſem Luſtſpiel, aufweiſen zu können. — Franzöſ. in Junker's Théâtre allemand.

4. Der Freigeiſt, Luſtſpiel. — Es iſt mehr philoſophiſcher Geiſt, als poetiſche Freiheit in dieſem Stück, und mehr Tiefe, als Gefälligkeit. Ueberall leuchtet der humane Weiſe hervor, ſelbſt da, wo der Poet ganz im Schatten ſteht. Er zeichnet einen Freigeiſt von der beſſern Klaſſe, die noch auf den Weg der ruhigen Erkenntniß zurückgeführt werden kann, nicht nach dem Begriff des Pöbels, dem dieſer Name furchtbar iſt, und welchen kein Orthodoxer ausſpricht, ohne ſich einen Gotteslängner auf dem Sterbebette vorzuſtellen. Die Beſſerung des auf Irrpfade gelangten Philoſophen geſchieht theils durch Kontroverſreden zwiſchen ihm und einem Theologen, theils geht ſie dadurch von Statten, daß ſein Gegner ihn durch die That von dem Werth des geiſtlichen Standes zu überzeugen ſucht, indem er ihn, im Plane der Zurechtweiſung, aus allen möglichen Schwulitäten Leibes und der Seele rettet und zur Einſicht und Erkenntlichkeit nöthigt. Der Gegenſatz in den Charakteren der beiden Antagoniſten iſt ſcharf, nicht minder kontraſtiren die übrigen handelnden Perſonen bis zu der Dienerſchaft herab, in deren Mikrokosmus wir die Komik des Luſtſpiels ſuchen müſſen. Am luſtigſten iſt in letzterer Beziehung der 5. Auftritt des 2. Akts zwiſchen dem gewitzigten Johann und dem bornirten Martin: eine Miniaturpoſſe mit Holberg'ſchen Farben. Am ſchwächſten iſt der 3. Akt, worin über Nichts als über einen zahlungsfälligen Wechſel deliberirt wird. Was Frau Philane in dem Stück ſoll, weiß der Himmel. — Leſſing ſagt in der Theatral. Biblioth. St. 4. S. 216 ſelbſt, daß das Stück viel Aehnliches mit den Caprices du Coeur et de l'Esprit von de Lisle habe. — Franzöſ. unter dem Titel: Esprit fort, in Junker's Théâtre allemand.

5. Der Schatz, Luſtſpiel. — L. hat ſich in ſeinen meiſten Luſtſpielen einer rühmlichen Originalität befliſſen; in dem vorliegenden iſt er blos Kopie. Das Stück iſt aus dem Plautiniſchen Trinummus und einigen Nachbildungen und verwandten Stücken zuſammengeſetzt, und das Gemiſch nimmt ſich recht artig und gefällig aus. L. war aber ein zu anſtändiger Dichter, um die übermüthigen Kapriolen ſeiner Vorgänger mitmachen zu können, und ſein Luſtſpiel ſteht daher hinter dem Original bedeutend zurück. Auch iſt der Plan mehr zuſammengeſchoben, und die Gelegenheit zu drol-

ligsten Verwicklungen faſt vermeiden werden. — Auf der Berliner Bühne hat ſich dieſes Luſtſpiel bis jetzt erhalten. Auch in ihm ſpielen keine Weiber mit, wie in dem Poltergeiſt von Holberg. — Im 9. Stück der hamburgiſchen Dramaturgie hat L. dieſes ſein Luſtſpiel ſelbſt beurtheilt. Neuere Rezenſenten, die zugleich Dichter ſind, haben ihn hierin nachgeahmt und ihre eigenen Geiſteskinder beurtheilt. Schiller ging dabei am redlichſten zu Werk, Andere haben ſich durch dieſe, orthonymen oder anonymen Selbſtrezenſionen berüchtig gemacht.

In der bezogenen Nummer des Leſſing'ſchen Meiſterwerkes gibt er folgende geſchichtliche Notizen über den Schatz: »Unter den Italienern hat ehedem Cecchi, und neuerlich unter den Franzoſen Destouches, das nämliche Luſtſpiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht, und ſind daher genöthigt geweſen, den Plan des Römers mit eigenen Erfindungen zu erweitern. Das von Cecchi heißt: Die Mitgift, und wird von Riccoboni in ſeiner Geſchichte des italieniſchen Theaters als eins von den beſten alten Luſtſpielen desſelben empfohlen. Das von Destouches führt den Titel: Der verborgene Schatz, *) und ward ein einzigesmal, im J. 1745, auf der italieniſchen Bühne zu Paris, und auch dieſes einzigemal nicht ganz bis zu Ende aufgeführet. Es fand keinen Beifall, und iſt erſt nach dem Tode des Verfaſſers, und alſo verſchiedene Jahre ſpäter, im Druck erſchienen. Plautus ſelbſt iſt nicht der erſte Erfinder dieſes ſo glücklichen und von Mehren mit ſo vieler Nacheiferung bearbeiteten Stoffes geweſen, ſondern Philemon, bei dem es eben die ſimple Aufſchrift hatte, zu der es im Deutſchen wieder zurückgeführt worden. Plautus hatte ſeine ganz eigne Manier in Benennung ſeiner Stücke, und meiſtentheils nahm er ſie von dem allerunerheblichſten Umſtande her. Dieſes z. E. nannte er Trinummus, den Dreiling, weil der Sykophant einen Dreiling für ſeine Mühe bekam.« Franzöſ. in Junker's Théâtre allemand.

6. **Minna von Barnhelm**, Luſtſpiel. — Wurde im J. 1763 zu Breslau verfertigt, gehört mithin ſchon in die Zeit nach

*) Trésor caché.

der Entwicklungsperiode des deutschen Luſtſpiels. Es hat geſchichtliche Epoche gemacht und jene Sündfluth von militäriſchen Dramen aus den Nebellagern unſeres Parnaſſes herabbeſchworen, in denen nichts kriegeriſch iſt als der gedrehte Schnurbart und der Klingklang der Sporen. L's Luſtſpiel beruht auf ſteengberechneten und mit Klarheit zur poetiſchen Anſchauung gebrachten Normen: die Makelloſigkeit der kriegeriſchen Ehre iſt es, die er in ihrem Kampf mit Pflicht und Liebe, in ihrer trotzigen Beharrlichkeit, in ihrer auf Standesbegriffen fußenden Lauterkeit, und in ihrem Zuſammenhange mit wechſelſeitiger Offenheit, Brüderſchaft und anhänglicher Ausdauer, zu einem Gemälde des menſchlichen Herzens zu bilden verſucht hat. Er läßt daher in dem Major von Tellheim einen Soldaten auftreten, der einem reichen, ſchönen, aufgeweckten und jovialen Mädchen, Minna von Barnhelm, mit ungeheuchelter Mannesliebe zugethan iſt, derſelben aber völlig entſagt und ihre Liebe in ſeinem Herzen zu begraben gedenkt, ſobald er den Schild ſeiner Kriegerehre von dem Flecken eines ihn herabwürdigenden Verdachts beſchmutzt glaubt. Er flieht die, welche ihn liebt, und beſchwört ſie, ihren heiteren Lebenspfad von dem eines verkrüppelten Unglücklichen zu trennen; und erſt dann, als er die liſtig erſonnene Nachricht erhält, auch Minna ſei eine um ihn Verlaſſene, Enterbte, Verwaiſte, dann erſt dünkt er ſich ihrer Liebe werth und wirbt um ſie. Die Kämpfe der Affekte, die Launen der Temperamente, die kontraſtirenden Begriffe der Liebenden, bilden, mit der endlichen Verſchmelzung ihrer Geſinnungen, die ſchönſten Scenen des Luſtſpiels, welchem außerdem mehre Nebenperſonen, die das Ganze heben und tragen, ein lebendiges friſches Kolorit geben. Schade nur, daß das Geld und immer das Geld eine ſo bedeutende Rolle mitſpielt und zu manchen hinfälligen Situationen Veranlaſſung gibt, die dieſem Luſtſpiel, nicht ganz ohne Grund, den Vorwurf einer manierirten Darſtellung zugezogen haben. Von waſſerklaren Alltäglichkeiten, unflatthaften Sprüngen, ohrkitzelnden Zoten und Verwechſelungen des Zufalls findet ſich jedoch keine Spur. Dagegen iſt das Stück von Anfang bis zu Ende reich an intereſſanten Verwicklungen, pſychologiſch-durchgeführter Charakteriſtik, feinem Spiel der Liebe und ihren Aeußerungen, meiſterhafter Schürzung und Hebung des Knotens.

Der bekannte alte Schauſpieldirektor Großmann hat Minna

von Barnhelm in's Französische übersetzt (Berlin 1772). Derselbe ist auch Verf. einer zu Hannover 1791 erschienenen Schrift, worin er das deutsche Publikum zur Errichtung eines öffentlichen Denkmals für Lessing aufforderte. Rochon de Chabannes übertrug sie 1774 unter dem Titel »Les amans généreux«. Englisch, London 1799. Schwedisch, unter dem Titel: Minna von Barnhelm eller Soldatlykan. Drama i 5 Acter af Hr. Björn. Stokholm 1792.

7. Miß Sara Sampson, Trauerspiel. — Verdient als ein Werk, das die besseren Anfänge unserer tragischen Kunst einleitete, Achtung. Es hat den Hemmschuh des Alexandriners abgeworfen, und bewegt sich in einer freien Prosa, die zur damaligen Zeit (1755) noch sehr unausgebildet war. Diese Prosaform, welche späterhin durch unzählige Nachfolgen den Vers eine Zeitlang von der Bühne verbannt hat, harmonirt mit dem Geiste des Stücks, der, wie jene, eine grundsätzliche Kopie der Natur, von keinem höhern Gesetz bedingt, und ohne dichterische Veredlung ist. Sara Sampson ist der Triumph der bürgerlichen Rührstücke, deklamatorische Schilderung von empfindsamen Situationen im Kanzelton, ein Madame-Trauerspiel nach dem Zuschnitt eines englischen Familienromans. Es fängt mit Thränen an und endigt mit Thränen; im 1. Akt weinen alle auftretenden Personen nacheinander, selbst Mellefont: nur der Leser bleibt kalt. Unter den vielen Scenen, die unsere Gefühle in Daumschrauben pressen, wirken diejenigen, worin Marwood tobt, nicht nach den Gesetzen des Schrecklichen, und die, in denen Mellefont und Sara sterben, nicht nach den Bedingnissen des Erhabenen. Wir können überhaupt für keine der mitspielenden Personen ein Interesse fassen, weder für den gutherzigen Vater noch für die wüthende Buhlerin, weder für den wankelmüthigen Wüstling noch für das verführte Mädchen; Arabelle ist so unzart gehalten und, kaum dem Flügelkleide entwachsen, schon eine so ausgelernte Koquette, daß der Schluß des Stückes: das Vermächtniß Sara's, einen Theil seiner Wirkung verliert. Der Dialog ist einigemal durch rhetorische Floskeln über Nebendinge auf's breiteste ausgesponnen, wobei ganze Theile in den Schatten gedrängt werden; hierzu gehört vorzüglich die 3. Scene des 3. Akts, in der Sara's Zögern, das Schreiben ihres Vaters zu erbrechen, auf die Dauer unleidlich wird. — Der moralische Zweck des Stücks, die Folgen einer Entführung an einem warnenden Beispiel zu zeigen,

bringt dasſelbe mit Lillo's Kaufmann von London (1731), den Leſſing und Diderot auf's beſte empfehlen, andere Kritiker aber gänzlich verwerfen, in Parallele. Und da mit Lillo's und ſeiner Zeitgenoſſen Trauerſpiel der Verfall der engliſchen Schaubühne hereinbrach, ſo hätte alſo der Hamburger Kritiker den dramatiſchen Faden in Deutſchland da wieder angeknüpft, wo jene ihn fallen ließen. Zum Glück iſt L. bei ſeinen erſten Verſuchen nicht ſtehen geblieben, ſondern hat höhere und bleibendere Geiſteswerke geliefert, durch die er, neben ſeinen übrigen großen Verdienſten, der Retter und Gründer eines neuen beſſern deutſchen Theaters geworden iſt. Daß dieß Trauerſpiel Lieblingsſtück Leſſing's geweſen ſein ſoll, iſt nicht recht glaublich. Ueberſ. iſt es in dem Théâtre allemand von Junker und Linbault, Paris 1772. Auch der Frhr. von Bielfeld überſ. es in's Franzöſiſche. Däniſch von Vandal und Zwergius, Kopenhagen 1770. Engliſch, Philadelphia 1790.

8. Philotas, Trauerſpiel. — Der kühne Geiſt L's, der ſich ſonſt ſogar in ſeinen mißlungenen Bühnenwerken nicht verläugnet, ſcheint in dem vorbenannten ganz zu Grabe getragen. Wir können dieſen ermüdenden Geſprächen ohne Intrigue, die eigentlich nur Eine große Scene ausmachen, und dieſen ſchwerfälligen Monologen, die zuletzt in rhetoriſche Künſteleien ausarten, keinen Geſchmack abgewinnen; und ſelbſt das Motiv des Trauerſpiels: Selbſtmord eines ſchwärmeriſchen Heldenjünglings für einen politiſchen Zweck, verliert durch die baufälligen Stützen der Handlung zuletzt das Intereſſe, indem Kritidus, der ſchwache Halbbruder Alexander's, und mit ihm jene beiden Krieger im neumodiſchen Gewande, die ſchon in ihrer Sprache den Begriffen des Griechenthums widerſtreben, unmöglich im Stande ſind, die Theilnahme für die Hauptperſon zu wecken und zu erhöhen. Im Allgemeinen hat dieſes Trauerſpiel den Fehler, daß die darin auftretenden Perſonen über ihre Handlungen mehr ſprechen, als ſogleich ſelbſtthätig zu Werk gehn, und dem Leſer die Reflexion überlaſſen. Leſſing's Zweck bei dieſem Stück war eigentlich ein kritiſcher. Er wollte den Deutſchen ein Beiſpiel geben, wie es möglich ſei, in einem Kinde einen Helden reden zu laſſen. — Gleim gab dieſes Trauerſpiel im J. 1760 zu Berlin verſifizirt heraus. Bodmer ſchrieb eine Parodie deſſelben unter dem Titel »Polytimet«, Zürch 1760. Franzöſiſch

von Friedel in dem Nouveau Théâtre allemand. Dänisch, von v. Scheel, Kopenhagen 1793.

9. Emilia Galotti. — Dieses Trauerspiel gehört zu denen, die nicht der Blitz der freien Schöpfungskraft entzündet, sondern die Geisteslampe einer gründlichen Ueberlegung irdisch erleuchtet hat; wo die Genialität untergegangen, indeß der Verstand aufgetaucht; und wo an die Stelle der poetischen Erzeugung mittelst der elektrischen Aura der Phantasie ein ruhiges und ämsiges Brüten über scharf-psychologischen Sonderungen der Charaktere, künstlicher Prägnanz eines rhetorischen Dialogs, und möglichster Herbeiführung von heterogenen Lebenssituationen getreten ist. Die Sprache ist das vollendete Muster eines schlagenden Verstandesgesprächs, und hier tritt die große Kunst des Schauspielers, die Worte allen Charakternuancen geistreich anzubequemen, in ihr volles Recht. Was braucht über den Inhalt weiter bemerkt zu werden, als daß er eine Paraphrase jener von Livius erzählten Begebenheit ist, wo der »eisgraue Römer« seine Tochter ersticht, weil er sie den Lüsten des Appius nicht überlassen will, und daß L. im Faktischen nichts änderte, die Geschichte nur modernisirte und die Scene vom römischen Forum an den Hof von Massakarrara verlegte? — Ueber die Wirkung, die dieses Trauerspiel auf das deutsche Volk ausgeübt, und wie es eine große Zahl an Form und Gehalt verwandter Trauerspiele veranlaßt hat, ließe sich ein Buch schreiben. In den »Briefen die deutsche Sprache betreffend, von J. F. Heinatz, 3 Theile, Berlin 1772« handelt der 19. Brief (von Seite 56—74) über die Spracheigenthümlichkeiten dieses Trauerspiels, und würdigt den hohen Werth derselben auf eine zwar veraltete, aber richtige und dem Beobachter des Sprachfortgangs über die damaligen Begriffe von deutscher Grammatik und Redeform Aufschluß gebende Weise. — J. H. Steffens, Rektor in Zelle, übersetzte Emilia Galotti in's Lateinische und ließ sie von den Gymnasiasten aufführen. Seine Uebersetzung ist gedruckt (Zelle 1778). — Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti, von H. C. H. Schmid, Leipzig 1773. — Anton von Klein gab heraus: Ueber Lessing's Meinung vom heroischen Trauerspiel und über Emilia Galotti, Frkf. 1781. Eine Parodie schrieb Bodmer: »Odoardo Galotti, Vater der Emilia,« Augsburg 1776. — Englisch von Dr. Barrington, London 1794. Russisch 1784. Die beste Rezension

des Stücks findet ſich in Klingemann's Kunſt und Natur, III. S. 66. ff. Nach einer andern Stelle dieſes Werks ſoll die Abtragung eines dringenden Schuldpoſtens an der Emilia Galotti Schuld ſein. So gehört auch Leſſing zu den Armen, die nicht nur die Liebe, ſondern zum Theil der Hunger zu Dichtern gemacht! — Klingemann iſt übrigens der Meinung, der Dichter habe in manchen Stellen ſeines Stücks auf eine geheime Zuneigung der Emilia für den Prinzen hindeuten wollen. Daß die Jungfrau vor ihrem Tode fühlt, auch ſie könne dem Taumel der Sinne erliegen; es gebe keine Gewalt in der Liebe, und nur die Verführung ſei die Gewalt; und daß ſie den Vater hauptſächlich aus dieſem Grunde bittet, er möge ihr den Tod geben: das weiſ't allerdings auf eine verſteckte Zwietracht in ihrem Innern, überhaupt in ihren Gefühlen hin, die erſt nach obiger Erklärung ganz enträthſelt wird.

10. Nathan der Weiſe, dramatiſches Gedicht von L. (für die Bühne bearbeitet von Schiller.) — Nathan iſt die Krone der Leſſingſchen Dichtungen und der poetiſche Mittelpunkt ſeiner philoſophiſch-theologiſchen Polemik. Der Verfaſſer iſt verläumdet und verfolgt worden; er aber, der große univerſelle Geiſt, hat alle Verwünſchungen über ſich ergehn laſſen und ſich an dem Bewußtſein gelabt, ſeine innerſte Ueberzeugung vom Weſen aller Religionen an einer großartigen, allgemeinverſtändlich-gewordenen Handlung veranſchaulicht zu haben. Seine ganze Individualität iſt ausgeſprochen, und er offenbart darin ein Herz, das werth wäre, als Weltmuſter geprieſen zu werden. Indem er den endlichen Zuſammenfluß aller Religion in Einer Idee zeigte, wollte er alle Religionsformen zu Einer großen Verwandtſchaft vereinigen, und von der höchſten Glaubens-Toleranz, deren wir fähig ſind, ein univerſelles Beiſpiel geben. Ihm ſollte der Menſch Menſch bleiben, einerlei, welcher Glaubensſekte er angehöre, er trachtete nach dem Beweiſe, daß Ergebenheit in Gott von unſerm Wähnen über Gott ganz und gar nicht abhange, und daß nicht die Verſchiedenheit der Form, ſondern der innerliche Werth des Herzens einen Unterſchied der geiſtigen Verehrung mache. Die Anhänger einer geoffenbarten Religion ſuchte er nicht ſo ſehr in ein ſchlimmes Licht zu ſtellen, als ihnen vielmehr ein Exempel zu geben, inwiefern jede andere Religionsform neben der ihrigen beſtehe, und daß die eine ſo gut wie die andere ſei. Er ſagt daher ſelbſt, er habe das Stück blos deßhalb geſchrie-

den, um den Theologen damit einen ärgern Possen zu spielen, als mit noch zehn Fragmenten; und Friedr. Schlegel, der im 1. Bd. der Charakteristiken und Kritiken einen ausführlichen Bericht über Lessing's Wollen und Thun geliefert hat, fügt hinzu, sein Nathan sei vom schwebenden Geist Gottes durchglüht und überhaucht. Unser Drama ist demnächst eine poetische Kriegsdepesche gegen Illiberalismus und Orthodoxie, und seine Tendenz eine durchaus philosophische. Schwächt aber dieser philosophische Zweck das poetische Interesse, so hat man auch mit Recht den Tadel erhoben, daß die Sittenlehre der Begebenheit, nicht die Begebenheit der Sittenlehre zum Grunde liege. Der Feinheiten und Tugenden würden in diesem Stück noch mehre sein, wenn die Handlung inniger zusammenhinge. Lokal und Sitten des Orients sind treu gezeichnet, eine große Weltbegebenheit (die Kreuzzüge) dient dem Gemälde zum Rahmen, der Schauplatz ist aus einer beengenden Häuslichkeit auf die Triumphstätte des Christenthums verlegt, das Christenthum selbst aber als Schatten des Bildes behandelt — denn Niemand wird läugnen, daß Jude und Muselmann im Verlauf der Handlung liebenswürdiger erscheinen, als der Christ. Die Darstellung ist etwas verwirrt und auseinandergerissen, und dennoch tritt, wie auch A. W. Schlegel bemerkt, unter allen Stücken von Lessing das vorliegende den ächten Kunstregeln am nächsten und hat sogar einen romantischen Anstrich. Es ist in fünffüßigen Jamben gedichtet, die zwar manche verfehlte Uebergänge und Härten bedauern, aber überall merken lassen, welche Liebe und Sorgfalt auf ihren Bau verwendet worden. Der 1. Akt macht uns mit dem Charakter des Meisterwerkes vertraut, und die Gespräche über Engel, andächtige Schwärmerei und gutes Handeln, so wie die erste Unterredung Nathan's mit dem Tempelherrn, werfen schon ein volles Licht über den Charakter der Hauptpersonen. Im 2. Aufzug wird zu viel vom Gelde gesprochen, ein Thema, das Lessing über Gebühr glossirt hat. Der 3. ist der lebendigste, und vortrefflich ausgearbeitet. Hier lernen wir Nathan als Weisen achten, nachdem wir uns wegen seines Reichthums und Wohlthuns, wegen seiner edeln Gesinnung und Aufklärung schon früher für all sein Thun interessirt hatten. Hier treffen wir auch jene weltberühmte, in ihrer uranfänglichen Idee dem Boccaz entlehnte, von Lessing zu einer großen Handlung ausgeschmückte Erzählung von den drei Ringen. Sie

iſt die Pointe des Stücks, und eine ergreifende Wahrheit tritt aus dieſem einfachen Mährchen mit unwiderſtehlicher Ueberredung vor jedes wohlkonſtituirte Herz. Im 4. Aufzug erſchüttert uns zumeiſt Nathan's Bericht vom Tod ſeiner ſieben Kinder und von Recha's Rettung. Der 5. iſt der Triumphbogen für die Idee einer Univerſalreligion. — Saladin's bürgerliches Verhältniß zu ſeiner Schweſter Sittah ſtimmt dieſen Charakter etwas herab, ſonſt iſt er der Geſchichte treu ausgemalt. Ein ganz originelles Bild gibt der Kloſterbruder. Der Patriarch iſt ſchon im Aeußern Karrikatur, die an eine Perſönlichkeit erinnert. Das Original des Ben Haſi war ein wirklich lebender Jude, Namens Abraham Kaſſel, »ein Mann von außerordentlichen Geiſteskräften, aber ebenſo ausgezeichneter Bizarrerie«. S. über ihn ein Anekdötchen in den »Friſchen Judenkirſchen«, Meißen 1827 S. 61. Der Sprache kann man nur alles Lob ertheilen, da ſie ſich von nüchterner Natürlichkeit und blumigem Schwulſt gleichweit entfernt hält und eine freie Mittelſtraße wandelt. Die mancherlei Provinzialausdrücke u. dergl., als: Nur muß der Knorr den Knubben hübſch vertragen — überſehen wir eher, als viele andere, derbe und charakterwidrige, Aeußerungen.

Fr. v. Schlegel ſchrieb einen ſchönen Prolog zum Nathan. In der Rolle der Recha hat ſich, nach dem Reichard'ſchen Theaterkalender v. 1785, Mad. Karoline Beck zu Mannheim (geſt. daſ. in ihrem 18. Jahre) vor Zeiten beſonders ausgezeichnet. Franz. von Friedel in dem Nouveau Théâtre allemand Bd. VII. Engliſch von Raspe, 1780, holländiſch von einem Ungenannten 1781, däniſch von Rahbek, Kopenhagen 1789. — Tralles griff die Lehren des Nathan in einem eignen Werke an (Breslau 1779, 2 Thle.); dagegen vertheidigte ſie Hofrath Friedrich Wilhelm v. Schütz, Leipzig 1781. — Johann Georg Pfranger, Hofprediger zu Meiningen, ſchrieb unter dem Titel »Der Mönch von Libanon« ein Drama gegen den Nathan (Deſſau 1785). — Travеſtirt wurde derſelbe 1. Hamburg 1804, 2. Berlin 1804 (das Nachſpiel iſt der travеſtirte Markos.)

11. Doktor Fauſt, Fragment eines Trauerſpiels. — Durch einen Brief von Engel an Karl Gotthelf Leſſing, den Bruder und Biographen G. E. Leſſing's, erfahren wir, in dem von K. G. Leſſing herausgegebenen theatraliſchen Nachlaß des Wolfenbütteler Gelehrten einige Worte über die künftige Beſtimmung des Trauer-

spiels Faust, von welchem uns nur zwei bis drei zerrissene Scenen (auch in den Literaturbriefen) übrig geblieben sind. Es sollte dasselbe in Prosa geschrieben werden, von Mitternacht zu Mitternacht dauern, und die durch die Volkssage bekannte Teufelsversuchung nicht am Faust selbst, sondern an einem an seiner Stelle geschaffenen Phantom vor sich gehn, dieselbe für den wirklichen Faust aber nur ein Traumgesicht sein. Es liegt am Tage, daß unter einer solchen Anlage das ganze Stück gelitten hätte, indem ein Phantom nicht im Stande ist, uns für die an ihm exemplarisch gezeigten Wahrheiten empfänglich zu machen, und indem auf die Bühne der Mensch mit seinen Trieben und Gefühlen, nicht sein Schatten, gehört. — Die Scenen in der Kirche zwischen Satan und den Teufeln ist eine Reminiscenz aus dem Hexenbericht im Makbeth. Uebrigens hat die Exposition dem Maler Müller und Göthe'n in etwa zum Vorbild gedient. Lessing selbst entnahm die Scene, wie Faust die bösen Geister citirt, aus der »Infelix Prudentia oder Doktor Johannes Faustus«. Faust grübelt hier, wie bei Göthe am Logos, an der Entelechie des Aristoteles. — Die übrigen Fragmente von Lessing nimmt man jetzt, als seiner unwürdig, nicht einmal mehr in die Sammlungen seiner Schriften auf. Sie heißen:

12. Der Schlaftrunk, Fragment eines Lustspiels. — Vielleicht wäre dieses das witzigste und zur Darstellung geeignetste Lustspiel von L. geworden, wenn er die letzte Hand daran gelegt hätte. Allein nur der erste Akt ist vollendet, von dem Uebrigen besitzen wir Scenen und Skizzen, die indeß den Verlauf der Handlung deutlich genug verrathen. Es herrscht in dem Fragment eine so fortschreitende Lebenskraft, daß es in keiner Hinsicht an die Zeit seiner Entstehung erinnert und daher eine Ergänzung und Ausführung wohl verdient hat, die ihm durch Dr. Eckstein (L. C. Gander) im J. 1787 (Meldorf und Leipzig) zu Theil geworden ist. Eine andere Ergänzung, »vom Verfasser der Jugendgeschichte Karl und Sophien«, erschien zu Regensburg 1785. Unter den Preisstücken des Mannheimer Theaters vom J. 1786 befand sich noch eine dritte Vollendung, die aber bei der Vorstellung durchfiel.

Veranlassung zur Entstehung dieses Stücks gab folgende Anekdote. Lessing behauptete einst in einer Gesellschaft, in der sich auch Ramler befand, es müsse sich aus jedem Stoffe ein Drama machen

laſſen. Auf dieſe Aeußerung forderte Ramler ihn auf, ein Luſtſpiel zu ſchreiben, worin ein Schlaftrunk die Kataſtrophe bilde. Leſſing nahm die Aufforderung an, und ſchrieb dieß Stück, das ehedem ſchon bis auf wenige Bogen abgedruckt war, dann aber liegen blieb, weil Leſſing die Papiere, die den Schluß enthielten, verlegt, und die Luſt verloren hatte, einen neuen Schluß zu machen. (So erzählt Jördens s. vace.)

13. Die Matrone von Epheſus, Fragment eines Luſtſpiels. — Das Lokal iſt für ein Luſtſpiel übel gewählt; das Stück ſpielt nämlich in einem Todtengewölbe, und könnte alſo eben ſo gut auf einen Kirchhof verlegt ſein. Obwohl darin mit dem Tode geſpielt wird, ſo kann der Leſer dennoch in den luſtigſten Situationen eines grauenhaften Gefühls nicht Meiſter werden. Die Unhaltbarkeit übertriebenen Wittwenſchmerzes wird gar fein perſifflirt, ſtufenweiſe Steigerungen ſind durchgängig mit Vortheil angewendet, und das Ganze iſt ein löblicher Beitrag zur weiblichen Seelenkunde. Da ſich in der Begebenheit eine altgriechiſche Geſchichte wiederholt, ſo wäre die »Madame« wegzuwünſchen; ſonſt iſt nichts zu tadeln. Das Luſtſpiel iſt zweimal ergänzt worden, einmal durch K. L. Kabbeck (Mannheim 1790), und das andermal durch Klingemann, in deſſen anmuthiger Vollendung man eine ſehr geübte Feder erkennt. Aus Leſſing's Leben wiſſen wir, daß er es war, der ſeinen Freund Weiße zur Dichtung einer Matrone von Epheſus beredete, dieſe Arbeit alsdann für ſich übernahm, bald aber liegen ließ. Schon der altengliſche Dichter Chapman hat die Geſchichte der Matrone von Epheſus unter dem Titel »die Thränen der Wittwe« dramatiſirt.

14. Fatime, Fragment eines Trauerſpiels. — Ein Stein von einem Tempel, ein Strauch von einem Berge — aus beiden läßt ſich auf das Ganze nicht ſchließen. Es wird blos ſichtbar, was auch durch L's Leben bekannt iſt, daß er mit unſäglicher Mühe ſeine Geiſtesarbeiten zu Tage gefördert; ihm fehlten Leichtigkeit und Anregungsgabe.

15. Samuel Henzi, Fragment eines Trauerſpiels. — Zwei Akte ſind beinahe fertig, und — Gott ſei gedankt, daß es nicht mehr geworden! ſeufzt der Leſer, wenn er ſie durchgearbeitet hat. L. hat ſich hier ein unpoetiſches Thema aus der neuern Geſchichte, Henzi's Enthauptung zu Bern, gewählt. Der Stoff iſt

mager, die Ausführung L's ganz unwürdig, ein Nachhall jener elenden Staatsaktionen, deren Seichtigkeit vor ihm die deutsche Bühne unter Wasser gesetzt hatte. Ein Fiesko in der Monge-Perücke spielt die Hauptrolle und unterhält sich zwei Aufzüge lang in Alexandrinern mit seinen Verschwornen und einem niederträchtigen, in seine Geheimnisse eingeweihten Franzosen über städtische Angelegenheiten. Die Sprache ist steif; ich werfe einen Blick in die Verm. Schriften, worin L. dieses Fragment abdrucken ließ, und hebe aus, was mir sogleich in die Augen fällt:

Als wir, zu patriotisch, die Hassenswerthen hafften —
Auch unser Endzweck ist nichts Schlechters als Bern's Heil —
— — — So braucht ein Arzt das Gift,
Das außer seiner Hand nur häm'sche Morde stiftet.

16. Die glückliche Erbin, Fragment eines Lustspiels nach Goldoni. — Man kann Goldoni den italienischen Kotzebue nennen; beide haben dieselbe glückliche Erfindungsgabe, dieselbe Leichtigkeit der Ausführung, und beide theilen den Mangel an Tiefe: jener war, wie dieser des deutschen, eine Zeitlang Usurpator des italienischen Theaters. Einige aus der großen Anzahl seiner Lustspiele sind noch immer in frischem Andenken und auch in Deutschland früh einheimisch geworden. Lessing's Versuch, seine l'Erede fortunata bei uns einzuführen, ist nicht zu Ende gekommen; warum, weiß ich nicht. Blos der 1. Akt ist fertig, und umfaßt die Scenen während und nach der Eröffnung des Testamentes des verstorbenen Pankraz. Der Schwerpunkt des Ganzen ist eine glückliche Ehe, die durch eine seltsame Testamentsklausel, wodurch Anfangs Verwirrung und komische Mißverhältnisse herbeigeführt sind, gestiftet wird.

In dem »Theateralmanach von Wien, für das Jahr 1773. Verfasset von einigen Liebhabern der deutschen Schaubühne« finde ich S. 133 noch folgende Notiz: »Lessing der Aeltere, Bibliothekar zu Wolfenbüttel und braunschweigischer Justizrath, schreibt ein Trauerspiel in Jamben: »Der Sklavenkrieg.« Ist mir nicht bekannt geworden. Man schreibt ihm ferner zu: Damon, oder die Freundschaft, Lustsp. 174... Die alte Jungfer, Lustsp. 1749. — So viel als durch seine praktischen Werke nützte L. unserer Bühne als Theoretiker durch seine Dramaturgie (1767, 2 Bde.). Er übersetzte ferner Diderot's Theater, 2 Bde., Berlin 1760—61. Ebenso

gab er im J. 1756 (Leipzig) die sämmtlichen Trauerspiele von Jakob Thomson übersetzt heraus. Ueber dieses Werk sei hier Einiges gesagt.

Lessing erklärt in seiner Vorrede den englischen Dichter Thomson für einen der größten Geister, und empfiehlt das Studium seiner »Meisterwerke« dringend. Er hatte vollkommen Recht. Eine edle Simplicität, unschuldige, ich möchte fast sagen süße, Darstellung von Gefühlen und Leidenschaften, eine geregelte, aber nie kalte und steife Form, dabei Aufschwung ohne Prunk, und Größe ohne Deklamation: diese Eigenschaften geben seinen Stücken hohen Werth und erheben sie über tausend andere, die wohl ebenso verständig durchdacht, dabei aber nicht so gemüthlich und zart ausgeführt sind.

Thomson wurde, als malerischer Dichter, in Deutschland zuerst durch Barthold Heinrich Brockes bekannt. *) Lessing sagt hierüber: »Auch die unter den deutschen Kennern der ächten Dichtkunst, welche unsern Thomson in seiner Sprache nicht verstehen, wissen es schon aus der wohlgemeinten Uebersetzung des sel. Brockes, daß kein Weltalter in keinem Lande einen mehr malerischen Dichter aufzuweisen habe als ihn. Die ganze sichtbare Natur ist sein Gemälde, in welchem man alle heitere, fröhliche, ernste und schreckliche Scenen des veränderlichen Jahres, eine aus der andern entstehen, und in die andere zerfließen sieht.«

Von der von ihm herausgegebenen Uebersetzung Thomson's (die in Gelehrtenlexiken zuweilen bei dem Art. Lessing nicht aufgeführt wird) sagt er: »Sie hat verschiedene Urheber, die aber über die beste Art zu übersetzen sich sehr wohl verglichen zu haben scheinen. Eins wollte ich, daß sie bei ihrer Uebersetzung nicht weggelassen hätten, nämlich die zu jedem Stücke gehörigen Prologe und Epiloge. Sie sind zwar nicht alle von Thomson selbst; sie enthalten aber alle sehr viel Artiges, und die Epiloge, die von ihm selbst sind, eifern größtentheils wider den gewöhnlichen burlesken Ton der englischen Epiloge bei Trauerspielen.« Der Band enthält:

1. Sophonisbe, Trauerspiel. — Dieser unzähligemal bearbeitete, und auch von den ältesten dramatischen Dichtern der Deut-

*) Thomson's Jahreszeiten, zum Anhange des irdischen Vergnügens in Gott: aus dem Engl. Hamburg 1745. (Brockes' irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in physikalischen und moralischen Gedichten, umfaßt neun Theile, woraus Hagedorn und Wilkens einen Auszug besorgten, Hamburg 1738, 1761.)

schen aufgesuchte Gegenstand aus der numidischen Geschichte ist von Thomson einfach und würdig, rührend und erschütternd behandelt. Sophonisbe, die Tochter des Hasdrubal, liebt in der Jugend den massylischen Prinzen Masinissa, verläßt ihn aber, als er sich mit Rom verbündet, und wirft sich dem Tyrannen Syphax als Gattin in die Arme. Sie will ein unglückliches Weib lieber als Verräthe-rin am geliebten Vaterlande sein. Es kommt zwischen Masinissa und Syphax zum Kampf, Letzterer wird gefangen und Ersterer zieht als Sieger in seine Königsburg. Er sieht Sophonisbe'n, die alte Jugendliebe erwacht in Beiden, und unfähig, den Leidenschaften ihres Herzens zu widerstehn, reichen sie sich als Verlobte die Hand. Sophonisbe hofft durch diesen Schritt ihrem Vaterlande Karthago nützlich werden zu können, und Masinissa thut ihn, um die Geliebte der römischen Sklaverei zu entziehn. Unterdeß kommt Scipio, Masinissa's Jugendfreund, in Cirtha, wo die Handlung vor sich geht, an, seine Vorstellungen gegen die eingegangene Verbindung öffnen dem Masinissa die Augen, und er sendet Sophonisbe'n den Giftbecher, die ihn mit dem Heroismus weiblicher Seelengröße leert. — Vortrefflich sind das Erwachen der Liebe des leidenschaftlichen jungen Königs, sein Sträuben dagegen, seine Qualen, Zorn und Wuth, Reue und Unterliegen geschildert. In einer klugen Steigerung treten uns die Vorbereitungen entgegen, welche das tragische nothwendige Ende der Sophonisbe herbeiführen. Eifersucht und rasender Ungestüm eines afrikanischen Wütherichs werden kräftig, doch nicht grell, an Syphax dargestellt. Scipio, auf dessen Seelenwerth wir schon in den frühern Akten durch die schöne Erzählung von seiner (bekannten) Freilassung des ihm bei der Eroberung von Neukarthago zugefallenen Mädchens aufmerksam gemacht sind, tritt in der Glorie eines Halbgottes im 5. Akt auf und repräsentirt die menschliche Größe, die sich durch angeborne Kraft über alle Irrungen der Leidenschaft geschwungen hat und nur noch nach ethischen und politischen Rücksichten fragt. Dem Masinissa und der Sophonisbe stehn ihrem Charakter entsprechende Vertraute zur Seite, jenem in weiser und bedächtiger Greis, dieser ein anreizendes unbedachtsames Mädchen. — Die meisten Akte haben zarte und dichterische Ausgänge.

Lessing sagt von Thomson's Sophonisbe: »Thomson ist nicht allein, wie ich es nennen möchte, französisch, sondern griechisch

regelmäßig. Seine Sophonisbe iſt von einer Simplicität, mit der ſich ſelten, oder nie, ein franzöſiſcher Dichter begnügt hat. Man ſehe die Sophonisbe des Mairet und des großen Corneille. Mit welcher Menge von Epiſoden, deren keine in der Geſchichte einigen Grund hat, haben ſie ihre Handlung überladen. Der einzige Triſſino, deſſen Sophonisbe, als in Italien, nach langen barbariſchen Jahrhunderten, die Wiſſenſchaften wieder aufgingen, das erſte Trauerſpiel war, iſt mit dem Engländer in dieſem Punkte, welchen er den Griechen, den einzigen Muſtern damals, abgelernt hatte, zu vergleichen.«

2. Agamemnon, Trauerſpiel. — In ſolchen Gegenſtänden, worin wir die Meiſterwerke der Alten beſitzen, die Alten erreichen oder überbieten wollen, iſt ein gewagtes Unternehmen. Auch war dieß wohl nicht Themſen's Plan, denn man ſieht, daß ſein Stück darauf eingerichtet iſt, als eine Nachahmung des äſchyliſchen Agamemnon zu gelten. Im Grunde derſelbe Plan; Angabe der Wachfeuer, welche von Troja's Untergang plötzliche Meldung thun ſollen; Einführung der prophetiſchen Kaſſandra u. ſ. w.. Die Charaktere ſind nicht auseinandergeriſſen, wie es bei Neueren gewöhnlich. Es findet ſich einige Zuthat, die dem Griechen fremd war, und die Handlung iſt im Ganzen unnöthig erweitert. Eine Art von Chor iſt ganz unbedeutend.

3. Eduard und Eleonore, Trauerſpiel. — Die Scene iſt im Lager der Engländer vor Jaffa auf der Küſte von Paläſtina, zur Zeit der Kreuzzüge. Prinz Eduard von England, der mit dem Sultan Selim von Jaffa in Friedensunterhandlungen ſteht, wird von einem Parlamentair deſſelben angefallen und mit einem vergifteten Dolche verwundet. Der Prinz muß ſterben, wenn nicht Jemand ſich entſchließt, die Wunde auszuſaugen und für ihn den Tod zu leiden. Seine Gemahlin Eleonore erklärt ſich ſogleich dazu bereit, allein Eduard weiſ't ihre Bitten, Thränen und Beſtürmungen hartnäckig ab. Eh' der Tod ihn antritt, verſinkt er in Schlaf, Eleonore benützt dieſen Augenblick und ſaugt ihm das tödtliche Gift aus. Wie nun der rührendſte Wettkampf der Liebe und Treue eintritt, wie Eduard über die ſterbende Gattin jammert, wie Sultan Selim ſich darauf verkleidet in's Lager der Engländer ſchleicht, und, um den Prinzen von ſeiner Unſchuld an dem ihm zugedacht geweſenen Meuchelmord zu überzeugen, Eleonore'n in den letzten Lebens-

zügen ein Gegengift beibringt, und die todt Geglaubte unverhofft, wohl und blühend in Eduard's Arme legt: das muß man im Trauerspiel selbst nachlesen, das in der Anlage musterhaft, im Fortgang der Handlung vortrefflich, und voll schöner Herzenszüge, großartiger Gedanken und Betrachtungen, weiser Ansichten über Religion und religiöse Toleranz ist, und einige so große Momente, wie nur irgend ein ausgezeichnetes Stück, aufzuweisen hat. — Die historische Wahrheit dieser Begebenheit ist, glaube ich, nicht ganz herausgestellt, das verschlägt aber für die Absicht der Dichtung nichts, und man wird zugeben, daß eine so rührende Geschichte wie die der Alceste sich in der modernen Welt nicht schöner wiederholen konnte, wie hier geschehn.

4. Tankred und Sigismunde, Trauerspiel. — Tankred ist Thomson's schwächstes, und ein sogenanntes Madame-Stück, worin die Empfindungen auf Stelzen hölzerner Worte gehn. Ein Vater, der seine Tochter und ihren Liebhaber durch einen Staatsstreich voneinanderreißen will, sieht sich in seiner Hoffnung schrecklich betrogen, und Mord und Todtschlag, Unglück und Verzweiflung in seine Familie hereinbrechen. Da hält er denn am Schlusse des Stücks an die Leser folgende Erbauungspredigt: »Sehet hier das unglückliche Werk meiner schwarzen Hand, die durch rauhe Gewalt den Leidenschaften gebieten wollte, die unbewegt suchte, sie aus der Brust zu vertilgen. Man kann sie lenken, aber nie unterdrücken. Lernet hieraus, ihr Väter, die ihr euch von der Natur verieret, und die großen Bande des geselligen Lebens verletzet; verfahret niemals tyrannisch mit euern Kindern; euch kommt es zu, das Herz zu regieren, nicht zu brechen. Ihr hochmüthigen Weisen, die ihr dem menschlichen Geschlechte vorstehet, sehet meine wahren Schmerzen und laßt euern Stolz fallen. Behaltet den geraden Pfad der Tugend vor Augen, und denket nicht, daß aus dem Bösen jemals Gutes entstehen könne.«

5. Koriolan, Trauerspiel. — Es ist nicht gewährt zu behaupten, daß Thomsen die Vorbilder, welche er bei dieser Tragödie bei seiner eigenen Nation vor Augen hatte, erreicht oder übertroffen habe. Vielmehr gab er dem Gegenstande eine karge Ausdehnung, und hielt ihn in den engen Schranken der Prosa, anstatt ihm die lustigen Bahnen der Poesie zu eröffnen. — Koriolan wurde erst nach Thomsen's Tode gespielt. Lyttleton hatte einen Prolog ge-

ſchrieben, der von Quin geſprochen wurde, und als eine Charakteriſtik der Herzenseigenſchaften des Dichters hier ſtehn mag:

»Ich komme nicht hieher, eure Billigkeit in Beurtheilung eines Werkes anzuflehn, deſſen Verfaſſer, leider, nicht mehr iſt. Er bedarf keines Vorſprechers; ihr werdet von ſelbſt die gütigen Sachwalter des Verſtorbenen ſein. Seine Liebe war auf keine Partei, auf keine Sekte eingeſchränkt; ſie erſtreckte ſich über das ganze menſchliche Geſchlecht. Er liebte ſeine Freunde — verzeiht der herabrollenden Thräne. Ach! ich fühle es, hier bin ich kein Schauſpieler — Er liebte ſeine Freunde mit einer ſolchen Inbrunſt des Herzens, ſo rein von allem Eigennutze, ſo fern von aller Kunſt, mit einer ſo großmüthigen Freiheit, mit einem ſo ſtandhaften Eifer, daß es mit Worten nicht auszudrücken iſt. Unſre Thränen mögen davon ſprechen. O unverfälſchte Wahrheit, o unbefleckte Treue, o männlich reizende und edel einfältige Sitten, o theilnehmende Liebe der Wohlfahrt des Nächſten, wo werdet ihr eine andere Bruſt, wie die ſeinige finden? So war der Menſch — den Dichter kennt ihr nur allzuwohl. Oft hat er eure Herzen mit ſüßem Weh erfüllt, oft habt ihr ihn, in dieſem vollen Hauſe, mit verdientem Beifall, die reinſten Geſetze der ſchönen Tugend predigen hören. Denn ſeine keuſche Muſe brauchte ihre himmliſche Leier zu nichts, als zu Einflößung der edelſten Geſinnungen. Kein einziger unſittlicher verderbter Gedanke, keine einzige Linie, die er ſterbend auszuſtreichen zu können hätte wünſchen dürfen! O möchte eure günſtige Beurtheilung dieſen Abend noch einen andern Lorbeer hinzuthun, ſein Grab damit zu ſchmücken! Jetzt, über Lob und Tadel erhaben, vernimmt er die ſchwache Stimme des menſchlichen Ruhms nicht mehr; wenn ihr aber Denen, welchen ſeine fromme Vorſorge nunmehr entzogen iſt, mit welchen ſeine freigebige Hand und ſein gutwilliges Herz das Wenige, was ihm das Glück zukommen ließ, theilte, wenn ihr dieſen Freunden durch eure Gütigkeit Dasjenige verſchafft, was ſie nicht mehr von ihm empfangen können, ſo wird auch noch jetzt, in jenen ſeligen Wohnungen, ſeine unſterbliche Seele Vergnügen über dieſe Großmuth empfinden.« — Der letztere Satz bezieht ſich darauf, daß die dem Dichter von der Vorſtellung zukommenden Einkünfte ſeiner Schweſter in Schottland gegeben wurden.

Leſſing's Emilia Galotti hat viele Nachahmungen, Fortſetzungen u. ſ. w. in's Leben gerufen, wenn gleich ſie ſich nicht alle auf dem Titel als ſolche bekannten. Die bekannteſte darunter iſt: Orſina, Trauerſpiel von Guſtav Anton v. Seckendorf. Wenn es dem Dichter Mühe gekoſtet hat, ſich die Form des Leſſing'ſchen Trauerſpiels anzueignen, ſo hat er dieſe Mühe freilich zu verdecken gewußt, hiermit iſt aber auch ſein Verdienſt ſo ziemlich erſchöpft. Natürliche Zuſtände ſchildert S. matt, ſeine Situationen zu ſteigern vermag er nicht, und fällt, wenn er es verſucht, in Unnatur. Seine Perſonen handeln nicht aus innerer Nothwendigkeit, ſondern nach dem Willen des Autors. Die Eingänge aller Scenen ſind auf Schrauben geſtellt, und ſo oft eine neue Figur erſcheint, läßt ſie der Dichter beim Anblick der ſchon aufgetretenen ſtutzen und Etwas in den Bart brummen. Die Tendenz aller Scenen läuft auf Intrigue, nie auf poetiſche Schönheit hinaus. Es theilt dieſes Trauerſpiel demnach das Schickſal aller Folgeſtücke, die gewöhnlich hinter ihrem Vorbilde weit zurückgeblieben; und wie es mit einigen Ausrufungen beginnt, deren Inhalt ſich im Verlauf des Stücks nicht als Wahrheit beſtätigt, ſo endigt es mit einer nüchternen Katechismusfrage. — Emiliens Vater, Odoardo, iſt wahnſinnig geworden und nebſt ſeiner Gattin Klaudia geſtorben; Marinelli von Appiani's Bruder im Duell erſtochen; der Prinz mit einer Prinzeſſin von Maſſa, und Orſina mit dem Kanzler Grimaldi vermählt: ſo iſt die Lage der Dinge beim Beginn des Stücks. Orſina brütet Rache gegen den Prinzen um betrogene Liebe, es gelingt ihr, das eheliche Glück des Prinzen zu untergraben, endlich will ſie ihm ſogar an's Leben, allein ihr Plan ſchlägt fehl, und ſie erſticht ſich mit demſelben Dolch, den der Vater Emiliens bei ſeinem ſchrecklichen Richteramte gebraucht. Das iſt der ungefähre, mit mancherlei Nebengeſchichten ausgeſponnene Inhalt. Eine alternde Buhlerin, als Hauptperſon eines Trauerſpiels, iſt keine äſthetiſche Figur, und der Dichter hat dieſen Charakter durch Beſchönigungen, wie: »Weiber hegen nur Liebe, daher athmet ſelbſt ihre ſchwärzeſte That noch Liebe« nicht zu reinigen vermocht. In Appiani glauben wir Anfangs den Magnet des Stücks, den Rächer ſeines Bruders, zu erblicken; allein er täuſcht unſere Erwartung, und läßt ſich gegen die Mitte in ein friedſames Joch ſpannen. — Das Trauerſpiel war auf die Aufführung zu Berlin berechnet. An den vielen Parentheſen erkennt man den Dekla-

mator. In Bremen wurde es gegeben, fiel aber durch. — Seckendorf war am 20. Nov. 1775 zu Meuſelwitz bei Altenburg geb., ging im J. 1821 von Braunſchweig, wo er Prof. der Aeſthetik am Kollegio Karolino war, nach Nordamerika, und iſt daſelbſt im Dez. 1823 im Elend verkommen. Er nannte ſich Patrik Peale, und verſuchte ſich auch als Mime und Schauſpieler. S. hierüber Klingemann's Kunſt und Natur, Bd. 3, S. 73 ff. — Seine übrigen dram. Schriften ſind: Otto III., Trauerſp. (Torgau 1805). Feuer! Feuer! Poſſe (Hildburgh. 1808). Des Malers Bild, Trauerſp. (Lpz. 1822.) — Seine Vorleſungen über Deklamation verdienen Berückſichtigung. —

Ein anderes Seitenſtück zur Em. Galotti heißt: Bianka, tragiſches Gemälde. Es erſchien Lpz. 1802, 2. Ausg., mit zwei gräßlichen Kupfern. Der Verf. dieſes Monſtrums (er unterzeichnet blos R.) iſt unbekannt geblieben; der Vermuthung, daß es von dem Verleger des Stücks, G. B. Meißner, herrühre, widerſpricht die Vorrede. In dieſer wird über Leſſing's Emilia Galotti vielerlei Albernes hin und her räſonnirt, und endlich damit geſchloſſen, daß die Mängel des Leſſing'ſchen Trauerſpiels den Verf. bewogen hätten, denſelben Stoff, den dieſes enthält, zu einem »beſſern« Drama zu verarbeiten. In wie fern dieſer Verſuch gerathen iſt, mag man aus dem einzigen Umſtand ermeſſen, daß man bei'm Leſen des vorliegenden Machwerks nicht ſelten 10 bis 20 Blätter gemächlich umſchlagen, oder daß man es mit den Fingern leſen kann, ohne befürchten zu müſſen, den Faden der Begebenheiten zu verlieren.

Um Leſſing's Verdienſte nach ihrem ganzen Werth würdigen zu können, iſt es nöthig, daß man die Koryphäen des Ungeſchmacks kenne, deren Treiben er hauptſächlich einen Damm geſtellt. Es war aber vorzüglich die Gottſched'ſche Periode, der die Leſſing'ſche nicht nur folgte, ſondern auch entgegentrat. Von Gottſched, und ſeinen in gewiſſem Sinne ſinnesverwandten Vorgängern, Hoffmannswaldau und Lohenſtein, ſei daher nun die Rede.

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau.

Geb. am 25. Dez. 1618 zu Breslau, gest. am 18. April 1679 als kaiserl. Rath, Rathspräsident und Direktor des Burglehns Namslau daselbst. Er hatte zu Leyden studirt, auf Reisen sich weiter ausgebildet, und stand mit den gelehrtesten Männern seiner Zeit in England, Frankreich und Italien in Verbindung. Er schrieb die ersten deutschen Heroiden, lieferte Hochzeitsgedichte, geistliche Lieder, Oden und Uebersetzungen — Alles schwulstig und überladen, so daß sein Name jetzt nur noch mit satirischer Nebenbeziehung angeführt wird. Als Dramatiker hat er nichts Eigenes geschrieben, sondern nur zweierlei übersetzt, ohne jedoch seinen Namen und mehr als die Anfangsbuchstaben desselben anzugeben. In Breslau bei Fellgiebel erschien nämlich 1679:

C. H. V. H. Deutsche Uebersetzungen und Gedichte. Mit Bewilligung des Autoris. Enthält:

1. Der getreue Schäffer, Schäferspiel in fünf Abhandlungen. — Eine Uebertragung des Pastor fido von Guarini, der schon vorher zweimal im Deutschen erschienen war. Die Zeitgenossen hätten es Hoffmannswaldau Dank wissen müssen, daß er sie auf die unschuldige Grazie des italienischen Sängers hinwies, wäre er nicht selbst als Uebersetzer in seinen angewohnten bombastischen Ton zurückgefallen. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß er manchmal lieblich übersetzt, in der Regel aber geht seine Sprache in die Breite, und darf mit dem ital. Texte gar nicht verglichen werden. Wenn man beobachtet, welche Mühe sich H. gibt, ein der Kanzone ähnliches Versmaaß im Deutschen zusammenzubringen, so kann man sich zuweilen des Lachens nicht enthalten.

Ferner, Breslau bei Fellgiebel 1681:

2. Der sterbende Socrates. — Aus dem Französischen des Theophile übersetzt, der ganz den Angaben Plato's folgt. Das Stück ist kein Drama, sondern ein philosophischer Dialog, der zuweilen Erzählung wird, halb Vers halb Prosa. Das Ganze ungefähr wie Mendelsohn's Phädon. Hoffmannswaldau sagt, er habe in seiner Jugend an dieser Uebersetzung mit Feuer und Freudigkeit gearbeitet; und es ist wahr, die vielen eingestreuten Dichtungen sind hier besser als sonst bei ihm, manchmal sogar nachdrucksvoll und

männlich. Die damals bekannten Versmaaße, zu denen H. noch eine und die andere neue Form erfand, wechseln mit einander ab.

Daniel Kaspar v. Lohenstein.

Geb. am 25. Jan. 1635 zu Nimptsch in Schlesien, gest. am 28. April 1623 als kais. Rath und Stadtsyndikus zu Breslau. Vgl. über diesen überaus unnatürlichen und schwulstigen Bilderjäger »Kunststudien« S. 181. Er schrieb im dramatischen Fache:

1. Ibrahim Sultan, Schauspiel. — Der ganze Titel heißt: Ibrahim Sultan Schau-Spiel Auf die glückseligste Vermählung Beyder Röm. Käyser- wie auch zu Hungern und Böheim Königl. Majestäten, Herren, Herrn Leopolds und Frauen, Frauen Claudia Felicitas Ertzherzogin von Oesterreich. — Ibrahim Sultan (nach einem Roman von Scudery bearbeitet) ist eine Jugendarbeit des Dichters, (er schrieb denselben in einem Alter von fünfzehn Jahren,) und hat zum Zweck, die Geilheit eines türkischen Despoten in der nacktesten Blöße darzustellen, um der Keuschheit des neuerwählten Ehepaares, zu dessen Ehren das Stück gespielt wurde, ein (gewiß peinliches!) Gegen-Kompliment machen zu können. Das ganze Schauspiel hindurch wird von nichts als von Nothzucht, Begattung und dergl. gesprochen, bis der Teufel der Sache ein Ende macht und den Sultan mit Haut und Haar frißt. Der Prolog wird von dem thrazischen Bosphorus (!!) gesprochen, und enthält einen schönen Gedanken, den Lohenstein sich zwar vergeblich herauszuwürgen anstrengt, den ich aber in einer kleinen Schulschrift *) mit folgenden Worten einmal deutlich ausgesprochen fand: »Der Rhein und die Donau sind Deutschlands zwei Hauptströme; in ihrem Verhältniß und in ihrer Wechselwirkung bilden sie einen Dualismus, in welchem das eigenthümliche Leben unsers Volkes besteht. Durch die Donau flog es die orientalischen Elemente seines Charakters ein: die Tiefe des Sinns und Gemüths, die Wärme der Liebe, das Feuer der Phantasie, die Innigkeit des religiösen

*) Prolog auf die Errichtung eines Turnplatzes zu Bonn (1817), von Karl Nuckstuhl, (damaligem Oberlehrer in Bonn, jetzt zu Koblenz. Göthe hat sich über diesen ausgezeichneten Mann in Rhein und Main rühmend ausgelassen).

Glaubens. Allein der Rhein leitete aus dem Norden in unser Inneres den Ernst, die Strenge, die Festigkeit, die Ausdauer.«

Welch ein Held für ein Schauspiel Ibrahim ist, zeigt die Lektion, die ihm seine Mutter Kiosem hält (S. 10 der Breslauer Ausgabe von Fellgiebel):

Die Wollust ist vergönnt, wenn man ein Ziel ihr setzt:
Wenn aber Tugend sie und Maaß nicht hält im Zaume,
Besteckt sie Seel' und Leib mit Gifft und Sündenschaume.
Ihr Zucker wird Napell. Dein sicher Leib wird bald,
Ja hat dich schon gelehr't: daß Jugend selbst wird kalt,
Die hier zu hitzig spielt; und daß, der Seuchen hecket,
Das Leben ihm verkürzt; der hier den Bogen streckt
Zu vielmal, und zu hoch. Auch Stahl wird weich gemacht.
Du mergelst dich des Tag's, nicht nur iedwede Nacht
Mit so viel Weibern ab; schwimmst in den Uppigkeiten,
Wenn du, gleich einer See, läßt Zimmer dir bereiten
Mit Zobeln überdielt, mit Dirnen angefüll't,
Die alle Welt dir zinßt. Wie manch unzüchtig Bild
Verstell't dein Schlaffgemach nach schlimmer Heyden-Weise.
Dein Ambra, dein Zibeth, der täglich deine Speise
Mit Uberflusse würzt, ist zwar ein Salz der Brunst,
Nicht aber Lebens-Oel, aus welchen du umbsonst
Verschwelgte Kräffte suchst.

Eine Probe, wie Lohenstein Frauenschönheit schildert (S. 14):

Ich weiß fürs Kaysers Seel' und seine süße Flammen.
Was liebens-würdigres: ein Kind, in dem beysammen
Die gütige Natur hat Jugend und Verstand
Schön- reitzend- freundlich- seyn verknüpfet in ein Band:
Ein Kind, das zärter ist, als die aus Lebens Schalen
Einst sollen gekrochen seyn; das mit den Anmuths Strahlen
Der Sterne Glantz beschämt, die Sonne machet blind,
Den Rosen ihr Rubin durch Anmuth abgewinnt,
Den Lilgen ihre Perl'n. Der Morgenröthe Prangen
Und Scharlach wird entfärbt von ihren Purpur Wangen,
Für ihren Mund erbleicht Granat- und Schnecken-Blutt;
Kein Bisam-Apfel reucht bey ihrem Athem gutt.
Die Flammen kwäll'n auß Schnee, aus Marmel blühn Corallen,
Zienober krönet Milch auf ihren Liebes-Ballen.
Kurtz: diese Göttin ist, der Schönheit Himmelreich;
Der Anmuth Paradiß; ein Engel, der zugleich
Verlangen im Gemüth', Entsetzung in den Augen,

Im Herzen Luſt gebiehrt. Aus ihren Lippen ſaugen
Die Seelen Honigſeim und Zucker ſüßer Hold.

2. **Kleopatra**, Trſp. von fünf Abhandlungen (ſo nannte L. die Akte). — In einem Alter von 26 Jahren dichtete L. dieſes Trauerſpiel, das 1661 zu Breslau erſchien und nach meinem Geſchmack für ſein beſtes erachtet werden muß. Wollüſtige Schilderungen fallen nicht vor, die Handlung rückt ſachgemäß vorwärts, es wird dargeſtellt was dargeſtellt werden kann, und erzählt was erzählt werden muß. Der 3. Akt hat einige beſondere Schönheiten: die Schilderungen, wie Kleopatra den Schlaftrunk nimmt, die Verzweiflung des Antonius über ihren vermeinten Tod, ſein Sterben im Schoos der Wiedererwachten, ſind zum Theil rhetoriſch gut ausgemalt; freilich immer mit einzelnen bedeutenden Flecken. Der Tod der Kleopatra, die im 5. Akt mit wenigen aber ernſten Worten ſtirbt, verliert dadurch, daß ſie die Schlangen, welche an ihrem Arm nicht anbeißen wollen, deßhalb an die Bruſt ſetzt, weil dieß der Ort geweſen, womit ſie geſündigt und woran mancher Roſenmund, wie ſie ſagt, vorher Milch und Honig ſog. In keinem Trauerſpiel ſind die Reyhen ſo poetiſch, wie in dieſem; den erſten z. B. eröffnet die Fortuna mit folgender Anrede an die Götter:

Ihr güldnen Himmelsroſen ihr,
Die ihr mit Gold und Gluth den Himmel-Garten blühmt,
Kommt, werbet itzt zu Palmen mir,
Umkränzt mein Haupt, wie ſich den Siegern ſonſt gezieмt.
Gib Chloris, deine Lilgen her:
Daß man mein blaues Haupt mit ihrem Silber ſtückt.
Ihr Nymphen macht die Muſcheln leer,
Beperlt den Hals, für dem ſich Erd und Himmel bückt.
Ihr ſchnöden Sterblichen der Welt,
Kommt baut mir Tempel auf, ſteckt ſaftigen Weyrauch an,
Weil meine Gottheit Gold und Geld,
Ruhm, Scepter, Inſel, Thron und Weißheit geben kan.
Ihr Götter kommt küßt meinen Fuß,
Dem Himmel, Hölle, Meer muß unterworffen ſeyn:
Ihr wiſſet den Verhängniß-Schluß,
Daß ich Saturnus Erb in euch ſoll theilen ein.

3. **Agrippina**, Trauerſpiel. — L. hätte eben ſo gut aus der 6. Satire des Juvenal, die gegen die Sittenloſigkeit des damaligen Roms Feuer und Schwefel regnet, ein Trauerſpiel ma-

chen können, als aus der Geſchichte der Agrippina, deren Namen neben dem der Meſſalina in den Annalen der Schlechtigkeit zu prangen gewürdigt iſt. Der furor uterinus eines Weibes iſt hier mit einer ſolchen Ueppigkeit geſchildert, und Alles ſo handgreiflich vor Augen gerückt, daß man eher ein Zotenbuch, als ein ehrbares Trauerſpiel zu leſen vermeint. Aus der kurzen Schilderung, welche Sueton im Leben Nero's Kap. 5 von der Agrippina macht:

„Haec optimi parentis pessima filia primum Passieno Crispo bis Consuli nupta, inde Cn. Domitio a Tiberio tradita defuncto marito, sollicitatis nequicquam Galbae nuptiis, tandem in Caji fratris fŏdissimo contubernio vixit. A quo mox exoletis objecta atque in exilium acta, cum rediisset, patruo suo Claudio post Messalinae necem incestis nuptiis conjuncta, parto tot parricidiis Neroni filio Imperio, ab eodem interfecta periit —

läßt ſich ſo wenig, als aus den Memoiren Kaſanova's, der Stoff für ein Trauerſpiel herausfinden, und nur der ſchmunzelnd-üppige Sinn eines Lohenſtein konnte auf ſo Etwas verfallen.

Man kann einen Poeten wie L. nicht beſſer charakteriſiren, als indem man Stellen aus ſeinen Werken heraushebt und ſie ohne Kommentar für ſich ſprechen läßt. So folge denn hier die berüchtigte Scene, wo Agrippina ihren Sohn zur Blutſchande zu reizen verſucht, — eine Scene, die ihres Gleichen an Abſcheulichkeit ſucht, und den Beweis liefert, wie tief die Empfänglichkeit des deutſchen Publikums für das Gute geſunken war, als es ſolche Dinge auf dem Theater duldete, und welche Begriffe L. ſelbſt von Frauenſchaam haben mußte, als er ſein Trauerſpiel Agrippina der ſchleſiſchen Herzogin Luiſe dedizirte. —

(Der Schauplatz verändert ſich in des Kayſers Schlafgemach.)

Agrippina. Nero.

Agrippina.

Mein Kind, mein ſüßes Licht, was hält'ſtu länger mit
Der halb geſchmeckten Luſt mehr reiffe Früchte für?
Die Liebe die noch läßt in den Augen wiegen, *)
Läß't ſich mit ſaurer Milch der Küſſe zwar vergnügen:
Wenn aber ſchon dis Kind bis zu der Ehe wächſ't,
So ſieht man: daß ſein Durſt nach ſtärkerm Nectar lächſ't.
Mein Schatz, es ſättig't nicht des Küſſens reizend Koſen.

*) Unvollſtändiger Vers.

Die Purpur-Lippen ſind die rechten Zucker-Roſen,
Darunter ſtets die Zung' als einer Natter wach't,
Biß uns ihr züngend Gift hat Brand und Gift beybracht,
Den nur der glatte Schnee der Schooß weiß abzukühlen.
Warumb denn lieſſeſtu mich deinen Liebreiz fühlen,
Wenn du dein Labſal mir zuchſt vor dem Munde weg?
Ach! ſo erquick' uns doch der Liebe letzter Zweck!
Die Anmuth ladet uns ſelbſt auff diß Purpur-Bette.

Nero.

Ja, Mutter, wenn mich nicht die Schooß getragen hätte.

Agrippina.

Die Brüſte, die du oft geküſ't haſt, ſäugten dich.
Was hat nun Bruſt und Schooß für Unterſcheid in ſich?

Nero.

Es hält uns die Natur ſelbſt bey dem letzten wieder.

Agrippina.

Wirff, was die Freyheit hemm't, der Thorheit Kappzaum nieder,
Der für den Pöfel nur, für Sclaven iſt erdacht.
Wenn der Begierden Pferd uns Zügel-loß gemacht,
So muß ihm die Vernunfft den Zügel laſſen ſchieſſen,
Biß ſich's nach Müdigkeit ſelbſt wider ein läſ't ſchlieſſen,
Wenn es nicht ſtürtzen ſoll. Nero. Man ſorge, wenn es ſpring't
Daß uns der Wille nicht einſt aus dem Zügel bring't.
Denn ſol man allererſt den Zügel ihm enthengen,
Kan's über Stock und Stein uns tricht in Abgrund ſprengen.

Agrippina.

Was für ein Abgrund kann hier wol befürchtet ſeyn?

Nero.

Die Sünde. Agrippina. Bilde dir ſolch aber Ding nicht ein.
Wer unter Satzung leb't, kan nur Verbrechen üben.
Wer aber hat Geſetz' je Fürſten vorgeſchrieben?

Nero.

Mein't ſie: Daß Göttern nicht die Sünde mißgefällt?

Agrippina.

Im Himmel herrſchet Gott, der Kayſer auf der Welt.

Nero.

Hier dämpf't ſelbſt die Natur Scham-rührend die Begierde.

Agrippina.

Nein! Ihr Magnet zeucht ſich zum Nord-ſtern reiner Zierde.

Nero.

Abſteigendes Gebürg iſt über'n Mittagt-Kreiß,
Darüber kein Magnet von ein'ger Wirkung weiß.

Agrippina.

Der Liebe mehr denn viel, die ihre Flammen ſimen
In allen Seelen kan. Sol ſich die Mutter ſchämen
Zu lieben ihren Sohn? Die mit der Milch ihm ſüß't
Die Liebes-Ader ein. Der Unhold Gift-Maul ſüß't
So herbe Schmerzen aus, und ſuch't die Liebes-Quellen,
Die in der Kinder Herz entſpringen, zu vergällen.
Wer ſoll die Mutter-Bruſt mehr lieben, als ihr Kind?

Nero.

Ja, aber daß darzu nicht gift'ger Wollust rinnt.

Agrippina.

Die Liebes-Sonnen ſeh'n folg't auch der Wollust Schatten.

Nero.

Pflog't doch der Storch ſich mit der Mutter nicht zu gatten.

Agrippina.

Einfält'ger! Wer gieb't dir ſo alb're Fabeln ein?
Worwider Stern und Welt ſelbſt müſſen Zeugen ſeyn.
Wir müſſen die Natur der Dinge Zirckel nennen.
Denn würde nicht ihr Lauff zu ſeinem Urſprung rennen,
So würd ihr Uhrwerk bald verwirr't und ſtille ſteh'n.
Des Himmels Umb-trieb muß nach Oſten wieder geh'n,
Wo ſein Bewegungs-Kreiß den Urſprung hat genommen.
Der Frühling muß zum Lenz (?), der Fluß zur Quelle kommen.
Die Sonne rennt ſtets der Morgen-röthe nach,
Und ihrer Mutter Schooß iſt auch ihr Schlaf-Gemach.
Warum ſol denn diß Thun als Unthat ſeyn verflucht,
Wenn ein holdreicher Sohn die Schoos der Mutter ſucht?
Den Brunnen der Geburt? Da er der Liebe Frucht
Und die Erneurung des matten Lebens ſucht.

Nero.

Es läß't hierinnen ſich aus Gleichniſſen nicht ſchlüſſen.

Agrippina.

Der Kayſer macht't ihm nur ein allzu zart Gewiſſen,
Und läß't ſich binden diß, was ihn nicht binden kan.
Ward ein Geſetze doch auch damals abgethan,
Als Claudius mit uns vermählt wolte leben.
Warumb kan Nero denen nicht auch Geſetz' aufheben?

Nero.

Von's Bruders Tochter ſchick't zur Mutter ſich kein Schluß.

Agrippina.

Iſt ichtwas, daß ſich nicht den Fürſten ſchicken muß?
Zu dem, wird denn von uns, was unerhört, begehret.
Hat Macareus nicht den Canacen gewehret,
Was er auf ſo viel Thrän' und Seufzen uns nicht gieb't.
Als ſich Antiochus in's Vatern Frau verliebt,
Hat ihm Erasinus ſtracks die Mutter abgetreten.

Nero.

Kann fremdder Irrthum uns von dem Verbrechen retten?

Agrippina.

Der Perſen Recht läß't zu: daß eine Mutter ſich
In's Sohnes Bette leg't. Und du beſorgeſt dich:
Daß, was den Pöbel nicht beſtrickt, uns Fürſten binde.

Nero.

Viel, was der Perſe tob't, iſt bei den Römern Sünde.

Agrippina.

Geſetzt: daß unſer Lieb' ie ein Verbrechen ſey:
Geſetzt: daß Müttern nicht was Fremdden ſtehe frei,
So denke: daß wir ja hier nicht aus Verlag irren.
Eol ſich der Vogel nicht in's Netze laſſen ſirren,
So pflanz' ihm die Natur nicht das Gelüſten ein:
So flieg' er den Baum, wo ſchöne Beeren ſtehn.
Wenn in den Augen ſchon der Schönheit Schwefel ſtecket,
Wird in dem Herzen leicht ein ſolcher Brand erwecket,
Der nicht zu leſchen iſt, biß Licht und Nacht entgeh't,
Und der Vernunft Geſicht' in vollem Rauche ſteh't.
Sei der nun ſtrafbar ſtehn, der nicht durch Nebel ſiehet,
Der ſich nicht leichen kann, wie ſehr er ſich bemühet?
Erwege doch mein Kind: Man nimm't gewehrtes Brodt
Zuläßlich vom Altar bey arger Hungers-Noth?
Ich aber, die ich doch der Brunn bin deines Lebens,
Mitt' ümb die Nahrungs-Milch der Liebe ſo vergebens.
Werd' alſo nur für Brunſt erdürſtende vergeh'n.
Wo tauſend Quellen doch beliebten Nectars ſteh'n.

Nero.

Kann mei ein Mutter-Herz empfinden ſolche Schmertzen?

Agrippina.

Ich liebe dich mit mehr als Mütterlichem Hertzen.
Ich nehme nun nicht mehr den Nahmen Mutter an,
Weil keine Mutter doch so hefftig lieben kann.
Er zittert, er erblaßt, ihm beben alle Glieder,
Itzt säufz't, itzt lächelt er: itzt komm't die Farbe wieder!
Ich merck' es: Agrippin' iſt allzu zaghaft noch.
Wo Worte Krafft-los ſind, da fruchten Werke doch.
Ich falle dir zu Fuß, ich küſſe Knie und Hände.
Mein Kind, erbarm dich doch, und kühle Brunſt und Brände.
Wie? oder muß ich gar in Aſche ſeyn verkehr't,
In dem dein Hertze Schnee, dein Antlitz Feuer mehr't?
Schau, wie der Seele Dampff in Thränen ſchon zerflüſſe?
Die Lippe ſchmiegt Oel und Balſam heißer Küſſe!
Die rothe Flamme krön't der Bruſt geſchwollte See;
Und Nerons Leib bleib't Eiß, und Nerons Hertz iſt Schnee?
Mein Licht, komm laſſe doch aus dieſen Marmel-Brüſten,
So wie vor Milch, itzt Oel zu ſäugen dich gelüſten:
Schmeck', ob hier nicht was mehr als Milch für Kinder rinnt;
Weil dieſe Berge doch der Nicht-platz Ida ſind,
Da Hoheit und Verſtand von Schönheit wird beſiget.
Komm ſchmeck': ob man hier nicht mehr güldner Aepfel kriget,
Als wol Granaten ſind. Der Garten einer Schooß
Iſt ſchöner, als worin ſich Heſperis macht groß.
Die Frucht, die hier wird reiff, iſt Himmel-Brod der Erden,
Iſt Nectar aller Welt. Nero. Wer hier nicht küſſern werden,
Wer hier nicht naſchen will, muß ein entſeelter Stein,
Nicht Agrippinens Kind, nicht ihr Geblütte ſeyn.
Komm, Mutter, labe mich mit deinen Mund-Corallen,
Wo mein verliebter Geiſt nicht ſol in Ohnmacht fallen!
Ich brenn', ihr Brüſt', ich brenn', itzt hab' ich erſt geſchmeckt:
Daß in dem Schneegebirg' ein feurig Etna ſteckt.
Mein Licht, ſo laſſe nun mit kühlen Anmuths-Wellen
Dis Alabaſter-Meer ſich gegen mir aufſchwellen,
Darinnen ſich der Brand der Seele leſchen kan:
Entblöß' — — — — — — — —.

Die ausländiſche Frivolität, deren ſich Lohenſtein in dieſer Scene, worüber die Menſchheit ſchaamroth werden ſollte, befleißigt, ſteht ihm um ſo ſchlechter, als eine gewiſſe deutſche Ehrlichkeit und Hölzernheit ihn immer wieder ſchwerfällig an den Boden drücken, o oft er in fremden Pas ſpringen will.

Wer ſollte es aber glauben wollen, daß obige Stelle durch eine tollere und wahrhaft ſchreckliche noch überboten wird? Und doch iſt dem ſo. Nero hat Mörder abgeſchickt, um ſeine Mutter Agrippina ermorden zu laſſen. Sie liegt, mit entblößtem Leibe, im Bette (ſo zeigt ſie auch der der Breslauer Ausgabe von 1685 beigefügte Kupferſtich), als die Mörder hereindringen, und ihr ankündigen, ihr Sterbeglöcklein habe geläutet. Die Kaiſerin fühlt jetzt einige Reue, und in dem Ausbruch ihrer Todesangſt ruft ſie dem Oleacritus, der den Dolch über ihr ſchwingt, zu:

Stoß, Mörder, durch das Glied, das es verſchuldet hat,
Stoß durch der Brüſte Milch'! die ſolch ein Kind geſäuget,
Stoß durch den nackten Bauch, der einen Wurm gezeuget u. ſ. w.

Alle Ausbrüche und Krämpfe der modernen franzöſiſchen Maleſikantenſtücke ſind gegen eine ſolche Stelle unſchuldige Kinderſpiele.

4. Epicharis, Trauerſpiel (Breslau 1685). — Mit ſeinen phantaſtiſchen Sinnlichkeiten verſchont uns der gekrönte Poet für dießmal, ſtatt deren ſchildert er Würgereien und Hinrichtungen, auf Nero's Befehl an den gegen ihn Verſchwornen vollzogen. Die Bühne trieft von Blut, die Verſchwornen werden vor den Zuſchauern auf die Folter geſpannt, der Eine wird mit Ruthen gepeitſcht, einem Andern die Zunge ausgeriſſen, ein Dritter geköpft, und einem Vierten (Seneka) werden die Adern aufgeſchnitten. Das Theater iſt in ein chirurgiſches Klinikum verwandelt, in deſſen Mitte Lohenſtein in einer Alongeperücke und mit einem langen Meſſer ſteht, um der blutjungen deutſchen Dramamuſe, ein zweiter Jude von Malta, das Herz aus dem Leibe zu ſchneiden.

5. Sophonisbe, Trauerſpiel. — Dieſer Gegenſtand, der ſich ſchon hiſtoriſch von ſelbſt zu einer, durch das Ferne und Romantiſche des Lokals noch erhöheten Tragödie macht, iſt bei allen neueren Völkern, und frühzeitig von den Deutſchen, am darſtellbarſten von dem Engländer Thomſon (Vergl. Art. Leſſing) auf's Theater gebracht worden. Die Lohenſtein'ſche Sophonisbe erſchien 1680, leidet zwar an größeren Längen als ſeine übrigen Stücke, iſt dafür aber auch gemäßigter in den erotiſchen Scenen, weniger an's Ungeheure ſtreifend, und hat hin und wieder einigen dramatiſchen Umriß. Wäre ein Talent wie das Lohenſtein'ſche frühzeitig auf den rechten Weg gebracht worden, es hätte viel leiſten können. Namentlich müſſen wir es dem Dichter Dank wiſſen, daß er am Schluß des

2. Akts (wo Maſiniſſa den Syphax zu tödten in den Kerker kommt, ſtatt ſeiner die Sophonisbe findet, die alte Jugendliebe erneuert und ihr ſeine Hand anbietet) ſeine herkömmlichen ſchlüpfrigen Scenen nicht allzugrell ausgemalt hat; wenn gleich der Umſtand, daß ein Weib, welches kurz vorher für ſeinen Mann Leben und Alles gewagt, ſich im Moment umwandelt, als der neue Geliebte ſie angeht, ihm zu Füßen ſchmachtet und nach ſeinen »feuchten« Küſſen begehrt, an und für ſich ſo lächerlich als undramatiſch iſt. Das Trauerſpiel ſchließt, als ein Gelegenheitsſtück, mit einer Verherrlichung des Hauſes Oeſterreich, deſſen Geſchichte die Phantaſie des Dichters, mit Siebenmeilenſtiefeln angethan, an die numidiſchen Begebenheiten zur Zeit des Scipio anreiht.

Von L's kleineren Gedichten will ich zwei nennen:

1) Die Höhe des menſchlichen Geiſtes über das Abſterben Herrn Andreä Gryphii. — Ueber Gryphius den Dramatiker ſpricht ſich Lohenſtein aus:

In ſeinen Trauerſpielen wird Welt und Nachwelt leſen:
Der Deutſchen Sophokles ſei Gryphius geweſen.
Er hat den Ruhm vermehrt, den Opitz hat erworben:
Es ſei in Schleſien der Schwanen Vaterland.
Man klagt nicht mehr ſo ſehr, daß der Petron verdorben,
Daß des Ovidius Medea ſei verbrannt:
Weil ſein Papinian, Stuart mit Katharinen,
Heinrich, Felicitas, für die Verlornen dienen
Schwimmt des Terentius ſein größter Theil im Meere,
Durch Gryphens Luſtſpiel iſt uns der Verluſt erſetzt. ꝛc.

2) König Philipp an die Fürſtin von Eboly, und: Eboly an König Philippen. — Lohenſtein hat ſich, wie Hoffmannswaldau, in Heroiden, dieſer widerlichen Dichtgattung, verſucht. Das citirte Gedicht, worin Philipp der Eboli ſeine Liebe anbietet und von ihr mit gelehrten Citaten aus der Geſchichte zurückgewieſen wird, iſt für denjenigen intereſſant, der eine Vergleichung anſtellen mag, wie Lohenſtein, und wie Schiller, eine Eboli ſprechen läßt. —

L. ſchrieb auch einen Roman »Hermann und Thuſnelde« welcher der Berühmtheit, deren er genoß, durch einige ausgezeichnete Momente, nicht ganz unwürdig war. Er wurde von ſeinem Bruder fortgeſetzt und vom Pred. Wagner zu Leipzig vollendet. Dieſer Bruder

von Lohenſtein hieß Johann Kaſpar, war 1640 geb., ſt. 1692 zu Klein-Ellgut, und war der Biograph von Dan. Kaſp. v. L.

Johann Chriſtoph Gottſched.

Geb. am 2. Febr. 1700 zu Judithenkirch bei Königsberg in Preußen, geſt. am 12. Dez. 1766 als Profeſſor der Philoſophie zu Leipzig. War auch Senior der deutſchen Geſellſchaft. — Die literaturhiſtoriſchen Verdienſte dieſes verrufenen Mannes zu verkennen, hieße ſich an ihm verſündigen. Sein »Nöthiger Vorrath zur Geſchichte der deutſchen dramatiſchen Kunſt«, Lpz. 1757 — 65, 2 Thl., und ſeine »Deutſche Schaubühne«, 6 Thl. Eb. 1741 — 45, 2. A. 1746 — 50, ſind ein Zeugniß von ſeinem Fleiß und als Material für Forſcher — da G. ſelbſt ſehr wenig Kritik beſaß — höchſt brauchbar. Durch ſeine äſthetiſchen Kompendien brachte er ſich in den Ruf eines großen Geſchmacksverderbers, ſeine Seichtigkeit wurde in zahlreichen Flugſchriften und Parodieen verlacht, und er verlor endlich alle kritiſche Autorität, als eine neue gründliche Anſicht der Kunſt durch Leſſing begründet ward. Doch hatte G. auch das Verdienſt, dem phantaſtiſchen Schwulſt der Lohenſteiner entgegengearbeitet zu haben. Um ihm in dieſer Hinſicht Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen, will ich eine Stelle aus ſeiner Abhandlung über die Schickſale ſeines ſterbenden Kato hier anführen. Daſelbſt heißt es:

»Hat man nun, nach Horazens Einſicht, ſchon eine Versart in Tragödien brauchen müſſen, die der Rede im Umgange des gemeinen Lebens ſehr nahe kömmt; wie vielmehr wird man ſich zu hüthen haben, zu den Zuhörern in einem ganz unverſtändlichen Schwulſte von Ausdrücken, voll abſtrakter Lehrſprüche zu reden, die Niemand als ein ganzer Aeſthetiker und tiefſinniger Weltweiſer verſteht? Ein Trauerſpiel ſoll öffentlich vor einer vermiſchten Menge Volkes aufgeführt werden; und dieſe Zuſchauer ſollen dadurch gerühret und erbauet werden. Wie ſollen ſie aber dieſe Wirkung empfinden, wenn die tragiſche Schreibart ſo ſtolz und überſteigend iſt, daß ſie ſelbige mit allen ihren Sinnen nimmermehr erreichen können? Man ſpielet ja die Schauſpiele nicht vor lauter überwitzigen Poeten, oder ätheriſchen, olympiſchen Schwärmern und poetiſchen Herrnhuthern; ſondern vor ordentlichen Menſchen, wie ſie die Natur, die nicht alle Tage einen Aeſthetiker machet, hervorbringet; und die einer menſchlichen Sprache gewohnt ſind, ſo wie ſie nur menſchliche Empfindungen haben. Was dieſe nun nicht bei dem erſten Anblicke

gleich verstehn können: (denn die Schauspieler wiederholen keine Zeile, halten auch nicht inne, wenn der Zuschauer es nicht verstanden hat) das rauschet, ohne alle Wirkung auf sie, vorüber, und ist vergebens gedichtet und hergesaget. Es gehöret also diejenige allgemeine und verständliche Deutlichkeit zur tragischen Schreibart, die auch ein erzogener Mittelmann, ein ungelehrter Bürger, ein unstudirtes Frauenzimmer fassen kann, um dadurch gerührt und eingenommen zu werden. Darinnen hat es Lykophron in seiner Kassandra bei den Griechen; darinnen hat es Seneka bei den Lateinern; darinnen haben es Gryph und Lohenstein bei uns versehen. Sie predigen zu viele Sittensprüche, sie verschwenden zu viele Räthsel für den Verstand; mit einem Worte, sie predigen sich selbst und ihre weitläuftige und tiefe Gelehrsamkeit zu viel. Daher haben sich auch ihre Stücke auf der Schaubühne nicht erhalten können u. s. w.«

Es liegt dieser Kritik etwas Wahres zum Grunde, insofern die wahre dramatische Poesie diejenige ist, die in schöner Einfachheit und Würde erklingend, ein Eigenthum der Nation und jedes gebildeten Sinnes wird, ohne deßhalb nöthig zu haben, sich, wie Gottsched meint, bis zu den gröberen Sinnen herabzulassen. Gottsched's Polemik gegen den falschen Pathos war mithin löblich, nur versah er es darin, daß er in den entgegengesetzten Fehler verfiel und alle Poesie verwässerte. Er war zu sehr Pedant, um Dichter sein zu können, und alle seine Stücke verdienen nur von der literaturhistorischen Seite einige Beachtung. Sein bekanntestes Bühnenwerk ist: Der sterbende Kato. Derselbe wurde 1730 gedichtet, 1731 gespielt, und 1732 gedruckt. Die berühmtesten damaligen Schauspieler, Koch, Neuber und die Neuberin, hatten in Leipzig Rollen darin übernommen. Das Stück fand Beifall, und erhielt sich einige Zeitlang auf dem Theater. Hiermit soll aber nicht gesagt sein, daß es dramatischen Werth habe. Vielmehr ist Alles so dünn und pedantisch geschildert, kein Aufschwung von Begeisterung und Leidenschaft, die Handlung in die trockensten Einheiten zusammengezwängt, der Vertraute so hübsch manierlich und besonnen neben die Hauptpersonen gestellt, daß uns das Ganze wie eine taube Nuß vorkommt, wenn gleich es die Zusammenstellung mit Addison und Deschamps noch vertragen kann. Letztere wurden zum Theil benutzt, doch ist der Ton des Stücks nicht so liebelnd und modern wie bei dem Engländer. Am auffallendsten ist Gottsched's Unbeholfenheit im Charakterzeichnen bei

der Scene, wo er Cäsar's Zusammentreffen mit Kato schildert: anstatt zwei so entgegengesetzte Naturen hier recht eigenthümlich herauszuheben, hat er Beide über einen Leisten geschlagen, und weder der stoische Ernst und die eiserne Festigkeit des Uticensers noch die kosmopolitische Gewandtheit und Leichtigkeit Cäsar's geht vor unseren Sinnen auf. Gleichwohl gibt es in diesem Stück eine Stelle, die, wenn sie auch grade kein poetisches Meisterstück und nur eine verlängerte Umschreibung des Addison'schen Monologs ist, doch Vieles von dem Tadel mindert, den man über die Sprache Kato's sonst ausschütten möchte. Wäre sie nicht in Alexandrinern geschrieben, sie würde noch auf unseren Bühnen Beifall finden. Ich meine den Monolog, den Kato vor seinem freiwilligen Austritt aus dem Leben hält.

Gottsched's sterbender Kato ist auch deßhalb noch merkwürdig, weil er aus der zweiten Periode der dramatischen Literatur Deutschlands das erste Originaltrauerspiel war, welches auf das Theater gelangte, und dort neben den angebeteten französischen Mustern Glück machte. Selbst die Kritik des Auslandes wurde auf dieses Stück, so jämmerlich es an und für sich als ein Ganzes auch sein mag, aufmerksam, und Riccoboni, der berühmte Verf. der Geschichte des italienischen Theaters, damals Direktor der italienischen Bühne in Paris, sprach sich kurz nach dem Erscheinen desselben vortheilhaft darüber aus. Es ist vielfach aufgeführt worden; zu Leipzig von den Schauspielern, und nachher von einer Gesellschaft junger Kaufleute; zu Rostock von den Studenten; zu Varel im Oldenburgischen von einer jungen gräflichen Herrschaft; zu Gurk, auf Befehl des Fürstbischofs von Thun, von dem jungen Adel seines Hofes; deßgleichen am Baireuthischen und Zerbstischen Hofe; und endlich mit vieler Pracht zu Braunschweig. Auf letzterer Bühne erschien Cäsar (wie der eitle Gottsched selbst anführt) mit einem Gefolge von dreißig römisch gekleideten Soldaten, deren jeder eine brennende weiße Wachsfackel in der Hand trug, auf der Bühne, als er sich mit Kato unterreden wollte. Ein massiver Geschmack!

Die zehnte verb. Aufl. des sterb. Kato (Leipzig 1757) ist von C. G. Köllner besorgt.

Von dem, was G. außer Uebersetzungen sonst noch dramatisirte, will ich hier noch sein fünfaktiges Schäferspiel »Atalanta, oder die bezwungene Sprödigkeit« (im 3. Bd. der deutsch. Schaub.)

anführen. »Es iſt die ganze Fabel dieſes Stücks nicht nur ein deutſches Original, ſondern auch von allen Opern und anderen Schauſpielen, die man unter dieſem Namen gehabt hat, gänzlich unterſchieden«, bemerkt der Autor. Man kann ihm ſeine beklagenswerthe Originalität gönnen, aber ſein Schäferſpiel iſt weder zum Weinen noch zum Lachen, und nur mit übermenſchlicher Anſtrengung kann man es durchleſen. Ein Pröbchen, wie die Gottſchedſchen Schäfer lieben.

Korydon (IV, 7).

Mein Leid iſt gar zu ſchwer. Ein brennendes Verlangen
Reißt meine matte Bruſt zu Atalanten hin.
Ich lebe blos in ihr. Mein abgezehrter Sinn
Empfindet weiter nichts, als ihr geweihte Triebe,
Ich nähre mich bisher nur blos mit ihrer Liebe:
Doch Alles iſt umſonſt. Ihr Herz iſt gar zu hart,
Die Funken zarter Gluth ſind gar zu tief verſchanzt
Und brechen nicht hervor: ſie ſind faſt nicht zu finden,
Drum läßt ſich ihre Bruſt durch keinen Brand entzünden.
Wohl tauſendmal hab' ich ihr meinen Schmerz geklagt,
Allein auch tauſendmal hat ſie mir Troſt verſagt.
Ihr ſchönes Auge liegt mir ſtündlich in Gedanken,
Mein Geiſt verliert ſich oft aus den gewohnten Schranken,
Wo die Vernunft ihm ſetzt. Im Wachen träum' ich oft,
Und halte das für wahr, was ich umſonſt gehofft.
Komm' ich dann zu mir ſelbſt, ſo ſeh' ich mich betrogen,
Und zürne, daß mein Sinn mir ſoviel vorgelogen.
Bald wünſch' ich: hätt' ich ſie doch nimmermehr geſehn!
Bald bin ich wieder froh, daß ſolches nur geſchehn.
Bald faſſ' ich den Entſchluß, ſie künftig gar zu meiden:
Allein, ich könnte mich eh von mir ſelber ſcheiden,
Als ihre Schönheit ganz aus meinem Herzen ziehn,
Und, wann ich ſie gleich flieh', ihr Angedenken fliehn.
Bald will ich ihr mein Leid von Neuem wieder klagen:
Doch gleich beſinn' ich mich, und darf es niemals wagen.
Bald reiz' ich meine Bruſt zu Rachgier, Zorn und Haß,
Weil ſie ſo grauſam iſt, und mich ohn' Unterlaß
Mit gleicher Härte quält. Doch das iſt auch vergebens!
Und ſo verzehret ſich die Blüthe meines Lebens:
Erbarme dich, mein Freund!

Ah, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit! — —

Zu den vielen Widerſachern Gottſched's gehörte u. A. auch Jakob Emanuel Pyra (als Pſeudonym Thirſis), geb. am 14. Juli 1744 als Konrektor am Kölniſchen Gymnaſium in Berlin. Er ſchrieb u. A.: Erweis, daß die G*ttſch*dianiſche Sekte den Geſchmack verderbe. Ueber die Hälliſchen Bemühungen zur Aufnahme der Kritik ꝛc. Hamburg und Leipzig 1743. Fortſetzung des Erweiſes ꝛc.

Unweit geiſtreicher als ihr Mann, mit Kenntniß des Herzens begabt, und der Sprache wie des feinen Dialogs wohlkundig, war Frau Luiſe Adelgunde Viktorie Gottſched, geb. von Kulmus. Sie war geb. am 11. April 1713 zu Leipzig, und ſtarb am 26. Juni 1762 zu Leipzig als Gattin des Profeſſors Gottſched, dem ſie in ſeinen literariſchen Fehden treulich zur Seite geſtanden. Außer einer Ueberſetzung von Pope's Lockenraub und einer Sammlung von Briefen, überſetzte ſie mehre Schauſpiele und dichtete andere. Zu letzteren gehören ihr Trauerſpiel »Panthea« und drei Luſtſpiele: Die Deutſchfranzöſin, und: Die ungleiche Heirath. Auch in letzterer bewährt ſie ihr Talent. Ahnenſtolz und eingebildete Krankheit, nebſt den Folgen, die aus beiden Thorheiten entſpringen, ſind mit einer muſterhaften Grazie lächerlich gemacht.

Sie überſetzte: 1) Kato, ein Trauerſpiel in fünf Akten von J. Addiſon. Die Ausführung bei Addiſon hat wenig von dem kühnen Geiſte, welchen Schakſpeare, namentlich durch ſeinen Julius Cäſar, in die römiſche Geſchichte gezaubert, deren Behandlungsart er ſeinen Landsleuten durch Muſter überwies. Ich kann nicht ſagen, wie ſteif und gezwungen mir jeder Uebergang, ſei es des Gefühls oder der Handlung, in dem Addiſon'ſchen Trauerſpiele vorkommt. Größe der Geſinnung ſpricht ſich nur ein einzigesmal aus, Leben und Regſamkeit aber nirgend, und nur eine unromantiſche Liebe ſoll einige romantiſche Beweglichkeit in die Begebenheiten bringen.

Eine Scene zur Probe (I, 2.): *)

---

*) Ich citire dieſe Stelle nicht nach der Ueberſ. der Frau Gottſched, ſondern nach einer neuern von G. G. Feiß (Halle 1803.) Der Kato iſt übrigens noch verſchiedene Mal überſ. worden, u. A. von Joh. Heinr. Merk. Derſelbe nannte ſich als Pſeud. Joh. Heinr. Reinhart

Sempronius (ein Senator), für ſich.

Wir ſollten eh' Verſchwörungen beginnen,
Als man ſie ausführt. Was will Portius hier?
Ich mag den kalten Knaben nicht. Doch heuchelnd
Muß meine Rede fremd dem Herzen ſein.

(Zu Portius.)

Ah, guten Morgen! laß mich dich umarmen,
Noch einmal, weil wir Beide frei noch ſind.
Denn morgen möcht' in ſolchem Freundſchaftsgruß
Sich Jedes Arm um einen Sklaven ſchlingen.
Die jetzt erwachte Sonn' iſt leicht die letzte,
Die jemals aufgeht über röm'ſcher Freiheit.

Portius (Kato's Sohn).

Heut Morgen hat mein Vater ſeinen ſchwachen
Senat von Rom, Pharſalens Reſt, berufen
In dieſen armen Saal, um zu berathen,
Ob noch zu widerſteh'n dem mächt'gen Cäſar,
Der vor ſich Rom und deſſen Götter wirft,
Ob Cäſar'n endlich nun die Welt zu laſſen.

Sempronius.

Nicht alle Pracht und Majeſtät von Rom
Kann den Senat, wie Kato's Weilein beben.
Nur ſeine Tugend gibt der Sitzung Würde,
Ergreift mit etwas, gleichwie Götterfurcht,
Und macht ſelbſt Cäſar an des Heeres Spitze,
Von Sieg geblüht, erbeben. O mein Portius!
Dürft' ich den großen Mann nur Vater nennen,
Erwerbte nur ſich deine Schweſter Marcia
Für deinen Freund, dann wär' ich ganz beglückt!

Portius.

Sempronius, wollteſt Du von Liebe reden
Mit Marcia, die für Kato's Leben fürchtet?
So wird um die Veſtalin, wenn ſie bleich
Und bebend ſieht die heil'ge Flamm' erliſchen.

Sempronius.

Wie jeder Blick auf deines Stammes Wunder
Mich mehr bezaubert! Sieh dich vor, mein Portius!
Auf Kato's Sohn iſt jedes Aug' gerichtet:

---

d. J., war am 11. April 1741 zu Darmſtadt geb., war Kriegsrath und Oberkriegszahlmeiſter daſelbſt und erſchoß ſich am 27. Juni 1791. S. Uebers. erſchien 1763 zu Frankfurt a. M.

Des Vaters Vorzug ſtellt zur Schau dich aus,
Und machſt, im Strol des hellſten Lichts dich zeigend,
Was du gefehlt, wie deine Tugend ſichtbar.

Portius.

Wohl magſt mein Säumen du zu rügen ſcheinen
In dieſer wicht'gen Stund'. Ich eile fort!
Weil ſich die Väter des Senats verſammeln,
Des Krieges Ausgang ernſtlich zu erwägen,
Will ich der Krieger ſinkend Herz beleben
Mit Freiheitsluſt, der nicht das Leben achtet,
Das Vaterland in ihre Ohren donnern,
Und wecken, was in ihnen römiſch iſt.
Nicht kann der Menſch dem Glück gebieten, doch
Laß mehr uns thun, Sempronius, es verdienen!

(ab.)

Sempronius (allein).

Ein kecker Burſche! Welch ein Feuer er
Sich leiht, noch Sprüchen haſchend! — Doch mich wundert,
Wo Syphax bleibt. Sein ächt numid'ſcher Sinn
Iſt wohl gemacht für Frevel, wär' er gierig
Und raſch nur drüber her: man muß ihn ſpornen,
Zum Lauf ihn treiben jeden Augenblick. —
Mißhandelt hat mich Kato, hat verlegt
Die Tochter Marcia meinem heißen Flehn.
Dann ſein zertrümmert Glück, ſein fruchtlos Kämpfen
Sind Schranken meines Ruhms. Durch Cäſar's Gunſt,
Die Größ' herab den Seinen ſtrömt, erlang' ich
Die erſten Würden Rom's. Verrath' ich Kato,
So wird zum Lohn mir die gefangne Marcia.
Doch Syphax kommt — —

Sind ſolche Werkeltagsgedanken, in einer ſo feſtigen Einkleidung, wohl geeignet, einem Gedichte den Rang eines Kunſtproduktes zu verleihn? Ich kann es nicht glauben. — Das einzige Mal, wo Addiſon ſich über ſeine Sphäre erhebt, iſt zu Anfang des 5. Akts, wo Kato ſeinen Sterbemonolog hält.

2) Der Menſchenfeind, Luſtſpiel in fünf Akten, aus dem Franzöſiſchen des Molière. — Die Ueberſetzung der Frau Rektorin iſt in einer gebildeten und korrekten Proſa, frei und umarbeitend, ausgefallen. Ihr Mann hat ſich in der Vorrede dazu recht blamirt, indem er äußert: «Es war doch wohl billig, in dieſer Schau-

bühne auch aus dem Moliere, als dem ersten Verbesserer des französischen Lustspiels, den Deutschen etwas vorzulegen. Nun ist aber dieser Menschenfeind, selbst nach dem Urtheile der besten Kunstrichter, Moliere's Meisterstück gewesen: und so sehr er sich zuweilen in einigen seiner Schauspiele zu dem Geschmack des Pöbels herunter gelassen, und den Possenspielen der gemeinen wälschen Bühne genähert hat, so edel hat er sich in diesem Stücke bei den Sitten des Adels zu erhalten, und seinen vorhabenden Helden ohne alle Niederträchtigkeit abzuschildern gewußt. Ich darf es nicht sagen, daß dieser Menschenfeind, mit allem seinem Zorne auf die Sitten der Zeit, sich auch auf unser Vaterland vortrefflich schikket. Wenn Moliere mitten unter uns gelebt hätte, so hätte er nicht besser schreiben können, als er geschrieben hat. Das Frauenzimmer selbst ist darin unseren deutschen Hofdamen so ähnlich, als ein Ei dem andern: folglich schickt es sich denn um so viel besser, daß auch hier, wie in allen übrigen Lustspielen, lauter deutsche Namen an die Stelle der französischen gekommen sind. Die geschickte Uebersetzerin wird verhoffentlich auch damit Dank verdienen, daß sie des Moliere Verse nur in ungebundener Rede übersetzet, und also das Stück selbst dem täglichen Umgange desto ähnlicher gemacht hat.« — —

Unter dem Moliere'schen Misanthropen stelle man sich nur keinen falschen Menschenhasser, keinen durch eigne oder fremde Schuld mit aller Welt zerfallenen Unglücklichen, sondern vielmehr einen gebildeten, gutmüthigen und ehrlichen Mann vor, der ein zu dickes Blut hat, um das Leben von seiner leichten Seite aufzufassen, ja der das Leben nicht einmal kennt, und sich in seine Formen nicht zu schicken weiß, deßhalb überall anstößt, und doch nicht klug wird. Er ist eigensinnig, wo er geschmeidig sein sollte; tadelt unumwunden, wo er besser behutsam gewesen wäre und geschwiegen hätte; gibt seine Neigungen und besseren Gefühle an Personen preis, die damit Spott treiben; und indem er sich mit dem Gesichte auf alle Gegenstände, die ihm in den Wurf kommen, allzu nahe legt, um sie kritisch zu untersuchen, geht es ihm wie weitsichtigen Personen, die von den Dingen um so weniger sehn, je näher sie ihnen gerückt werden. Ein solcher Charakter verschließt sich, weil er in der großen Welt nicht durchkommen kann, zuletzt in sich selbst, wird finster und mürrisch, mißtrauisch und abstoßend, und haßt am Ende die

Menſchen, weil er ſie alle, ohne ſie zu kennen, für ſchlecht hält. Eine derartige Miſanthropie iſt aber feinkomiſch, und ſo iſt ſie auch in dem Moliere'ſchen Werke, geiſtreich und ungewöhnlich, gehalten. —

Unweit ehrenvoller, als unſere neueſten Kritiker, hat ſich Göthe über Moliere ausgeſprochen. Man höre, was er in Kunſt und Alterthum (VI, 2) bei Gelegenheit einer Empfehlung der Histoire de la Vie et des Ouvrages de Molière, par J. Taschereau, Paris 1828 über den Miſanthropen geurtheilt: »Ernſtlich beſchaue man den Miſanthrop und frage ſich, ob jemals ein Dichter ſein Inneres vollkommener und liebenswürdiger dargeſtellt habe. Wir möchten gern Inhalt und Behandlung dieſes Stücks tragiſch nennen; einen ſolchen Eindruck hat es wenigſtens jederzeit bei uns zurückgelaſſen, weil dasjenige vor Blick und Geiſt gebracht wird, was uns oft ſelbſt zur Verzweiflung bringt und wie ihn aus der Welt jagen möchte. Hier ſtellt ſich der reine Menſch dar, welcher bei gewonnener großer Bildung doch natürlich geblieben iſt, und, wie mit ſich, ſo auch mit Anderen, nur gar zu gern wahr und gründlich ſein möchte, wir ſehn ihn aber im Konflikt mit der ſocialen Welt, in der man ohne Verſtellung und Flachheit nicht umhergehen kann. Gegen einen ſolchen iſt Timon ein blos komiſches Sujet, und ich wünſche wohl, daß ein geiſtreicher Dichter einen ſolchen Phantaſten darſtellte, der ſich immerfort an der Welt betrügt und es ihr höchlich übel nimmt, als ob ſie ihn betrogen hätte.«

3. Die Widerwillige, Nachſpiel in 1. Akt, nach Dufreny. — Als Kleinigkeit geſchrieben und als Kleinigkeit gebraucht. Ein böſes Weib wird durch allerlei Schnurrpfeifereien ihres Gärtners dekontenancirt und um ein Heirathsprojekt mit ihrer Tochter gebracht.

4. Alzire, oder: Die Amerikaner, Trauerſpiel in 5 Akten, nach Voltaire. — Chateaubriand ſagt in der Vorrede zu ſeinem Genie du Christianisme: »Ich habe geweint, und ich habe geglaubt.«*) In gleichem Sinne ſagt Guëmgnn in dieſem Stück zu Alziren:

Weil ich dich weinen ſeh', ſo haſt du nicht gefehlet —

*) Vgl. Briefe eines Deutſchen an die Herren Chateaubriand, de la Mennais und Montloſier über Gegenſtände der Religion und Politik. Verfaßt von Tzſchirner, herausgegeben von Krug. Leipzig 1828. — In einem S. 25 beginnenden Brief wird Chateaubriand's und eini-

denn der Sieg des Christenthums über die Grundsätze der Wilden und Heiden, den Voltaire hier schildern will, ist nicht eine Folge der Ueberzeugung durch Lehre und Erkenntniß, sondern der durch eine schöne und ächt christliche That hervorgelockten Rührung, die sich in die Herzen zweier Mexikaner (wovon einer schon der Form nach Christ) einschleicht und sie dem neuen Glauben mit Herz und Mund zuwendet. Alzire ist unter Voltaire's Tragödien diejenige, deren milde und versöhnende Richtung den allgemeinen Beifall der verschiedenen Konfessionen erlangt hat. Die Scene ist zu Lima (Los Reyes), zur Zeit der Invasion der Spanier. Alzire, die Tochter eines bezwungenen Häuptlings, hat ihren Bräutigam Zamores verloren, und wird von Don Gusmann, Statthalter in Peru, geliebt. Sie aber will auch dem Todten die Treue bewahren, und erst auf anhaltendes Zudringen ihres Vaters, und von der Gewalt der Umstände gedrängt, reicht sie dem Don Gusmann die Hand. Da erscheint plötzlich der Todtgeglaubte, und will seine alten Ansprüche geltend machen — und nun ist eine Tragödie im Gange. Vom Doppelleid gefesselt, schwankt Alzire zwischen Pflicht und Liebe, sie kann nur Einen um den Andern verrathen, und in diesem Widerstreit ruft sie dem Geliebten zu:

Das quält mit bitterer Pein den so gekränkten Sinn,
Daß ich Dich lieben muß und eines Andern bin.

Zamores sinnt auf Rache und trachtet dem Don Gusmann nach dem Leben; seiner Eifersucht nicht mehr mächtig, verwundet er ihn in einem Anfall von Wuth auf den Tod. Der Sterbende — verzeiht, legt Zamores und Alzirens Hände ineinander, und wendet ihre Herzen dem Gott der neuen Lehre zu. — Diese Geschichte ist mit einer gewissen edlen Simplicität ausgeführt. Doch darf man auch die Fehler der Ausführung nicht vergessen. Die Wiederkehr des todtgewähnten Zamores ist so wenig motivirt, daß ihre Möglichkeit bis an's Ende des Stücks nicht deutlich vor Augen tritt. Eine ebenso unwahrscheinliche Scene ist die, wo Alvarez in Zamores den Retter seines Lebens erkennt. Wie wohlthuend der Schluß auch sein mag, so wird im Verlauf der Handlung doch mit allzu sehr in die Augen fallender Absicht-

ger deutschen Gelehrten (z. B. Schleiermacher's) Versuch, das Christenthum ästhetisch zu begründen, angegriffen, und dabei auf den angeführten Ausspruch Rücksicht genommen.

lichkeit über religiöse Angelegenheiten polemisiret, Voltaire's Begriffe vom Dogma schallen durch, und wir vernehmen viele halbwahre theologische Gemeinplätze. Auch wird den Christen manches Aerge in den Bart gerieben. — Alzire hat das deutsche Publikum schon in so frühen Zeiten gerühret und ergriffen, daß dieses Trauerspiel bei uns fast eine noch größere Celebrität als in Frankreich erlangt hat. Schon die Uebers. der Frau Gottsched war in so wohltönenden Alexandrinern gedichtet, daß man sich schon deßhalb für diese Arbeit zu interessiren geneigt fühlen mußte. Da die Notizen, welche ihr Mann über die in s. Schaub. aufgenommenen Stücke beibringt, für die Geschichte unsers Theaters immer ein bedeutendes Interesse haben, so will ich auch anführen, was er im Vorwort über die Alzire sagt: »Die Alzire des berühmten Herrn Voltaire tritt hier, zum drittenmal in's Deutsche übersetzt, an's Licht. Das Original betreffend, so ist zu merken, daß der Verfasser es, sowohl als seine Zaire, darum gemacht, daß er versuchen möchte, ob es nicht nach dem Exempel des Corneille im Polyeuktes, und des Racine in der Esther und Athalia, noch ferner anginge, die wahre Religion mit in unsere Trauerspiele zu bringen. Er hat aber zu dem Ende noch Etwas gewaget, welches Jene nicht gethan hatten. Er hat weder eine Geschichte aus dem alten Testamente, noch aus den ersten Jahrhunderten des Christenthums genommen, sondern eine Begebenheit aus viel neueren Zeiten, nämlich bald nach der Entdeckung der neuen Welt, da nämlich die Spanier, unter dem Vorwande, die heidnischen Völker daselbst zu bekehren, blos ihren Geiz zu sättigen gesucht. Inwieweit er nun in seiner Wahl glücklich gewesen, und wie wahrscheinlich seine Fabel von ihm eingerichtet worden, das wollen wir der Beurtheilung des Lesers überlassen. So viel ist gewiß, daß die dreimal übernommene Uebersetzung in's Deutsche ein vortheilhaftes Vorurtheil gegen dieses Stück zu erwarten vermögend ist.« Gottsched bemerkt hierauf, die Uebers. seiner Frau sei der Zeit nach die erste, sie sei nämlich gleicherzeit mit derjenigen des Regiments-Quartiermeisters Kopp *) im Manuscript fertig gewe-

*) Johann Friedrich Kopp, geb. 1716, war Regierungssekretair zu Dresden, und st. am 10. März 1755. Zu Dresden erschien von ihm: »Voltaire's Trauerspiel: Alzire, oder die Amerikanerin genannt, in deutsche Verse übersetzt, mit einer Vorrede.« Er übertrug auch das befreite Jerusalem von Tasso.

ſen, aber ſpäter im Druck erſchienen, weil man erſt das Reſultat einer Aufführung derſelben hätte abwarten wollen. Endlich ſei die Hamburgiſche Ueberſ. erſt nach der Koppiſchen an's Licht getreten. — Er ſagt ſodann: »Die Vorſtellung dieſer Ueberſetzung nun betreffend, ſo iſt ſelbige an vergangener Oſtermeſſe (1741) auf der Schönemanniſchen Schaubühne mit aller Geſchicklichkeit und guten Anſtalt geſchehen, ſo daß ſelbſt der Urheber des Stücks, wenn er zugegen geweſen, und das Deutſche verſtanden hätte, damit zufrieden geweſen ſein würde.« Er lobt hierauf dieſe Geſellſchaft ſehr, und ſagt, ſie ſei mit den geſchickteſten Perſonen beiderlei Geſchlechts im Ueberfluſſe verſehn.

5. Der Verſchwender, oder: Die eheliche Betrügerin, Luſtſpiel in 5 Akten nach Destouches. — Kann, was den Inhalt betrifft, als ein Pendant zur Spielerin von Düſseny (ſ. d. Art. Straube) gelten. — Ein leichtſinniger Baron iſt dergeſtalt auf's Geldverſchwenden erpicht, daß Jedermann einſieht, er werde in kurzer Zeit ruinirt ſein. Seine Geliebte, eine junge Wittwe, beſchließt, ihn von ſeinem Irrwege zurückzubringen. Und wie macht ſie das? Nicht durch Bitten und Ermahnungen, ſondern durch folgenden Kunſtgriff. Sie ſelbſt führt den Baron noch tiefer in's Laſter, verleitet ihn zu Gaſtereien und Spielen, und weiß ihm auf dieſe Weiſe ſein ganzes Vermögen aus der Taſche zu lecken. Der junge Fant wird arm, bis an den Bettelſtab, da wendet er ſich in der Noth an Freunde und Maitreſſen, aber Alle lachen ihn aus. Er verzweifelt und will ſich erſtechen. Da kommt ſeine Geliebte als Schutzengel, bringt ihm das verlorne Vermögen wieder, und nimmt ihn, nach gehaltener Lektion, zum Manne. — Die Fabel iſt gut durchgeführt, ohne daß ſich jedoch das Stück ſonderlicher Schönheiten zu erfreuen hätte. An witzigen und launigen Stellen iſt ein fühlbarer Mangel.

6. Der poetiſche Dorfjunker, Luſtſpiel in 5 Akten. Mit einiger Veränderung aus dem Franz. des Destouches. — Heißt im Franzöſiſchen: Le Poëte campagnard, ou: la fausse Agnes, und hat dort nur drei Akte. Die Intrigue, daß ein Liebhaber, um zum Beſitz ſeines Mädchens zu gelangen, ſich als Gärtner verkleidet in's Haus derſelben begibt und ſeinen Nebenbuhler durch allerlei tolle Streiche aus dem Sattel zu heben ſucht, war damals neu; jetzt iſt ſie, nachdem ſie hundertmal nachgeahmt, ausgedehnt und variirt worden, außer Kurs gekommen. — Die

Prosa der Frau Gottsched ließ't sich vortrefflich. Sie nahm auch schon satirische Ausfälle gegen andere Poeten in ihre Stücke aus. So läßt sie Jemanden, nachdem ein Anderer ein schlechtes Gedicht vorgelesen, (1, 2.) ausrufen: »Das heiße ich einen scharfsinnigen Schluß! Ich habe im ganzen Hoffmannswaldau so was Schönes nicht gelesen.«

7. Lenie, oder: Die Großmuth im Unglücke, ein moralisches Stück in 5 Akten, aus dem Franz. der Frau v. Graphigny. (Wien 1753.) — Der Inhalt schließt so gut wie gar Nichts in sich, und ist vielleicht nur aus Höflichkeit gegen die französische Kollegin, ihre Zeitgenossin, die ihrerseits die damaligen deutschen Mittelmäßigkeiten in's Französische übersetzte, von Frau G. unternommen. — Frau G. schrieb ferner noch »Die Pietisterei im Fischbeinrocke«, Lustsp., Rostock 1736, und übers. Barbiers »Kornelia« und Destouches' »Gespenst mit der Trommel.«

Christoph Martin Wieland.

Geb. am 5. Sept. 1733 im Dorfe Holzheim bei Biberach, gest. am 21. Jan. 1813 als Herzogl. Sachsen-Weimarischer Hofrath zu Oßmannstädt bei Weimar. War auch Mitglied des Pegnesischen Blumenordens, und Ritter des Kreuzes der französischen Ehrenlegion. — Dieser Mann, den man jetzt leider mehr aus Willkür als nach Gründen herabsetzt, ist so vielseitig gebildet gewesen, und hat sich in so vielen Zweigen der Kunst und des Wissens mit mehr oder minder Glück versucht, daß man, will man kein Buch über ihn schreiben, die einzelnen Fächer seiner Leistungen nur trennen kann, um beurtheilend über sie zu sprechen. Nächst seinen philosophischen Romanen und seinem Oberon hat wohl Nichts, was er geschrieben, so viel Aufsehn erregt, als seine Singspiele; und von diesen sei daher vorzugsweise hier die Rede. — Das Singspiel beruht auf dem gleichmäßigen, entweder beständigen oder abwechselnden Zusammenwirken zweier Künste, der Dicht- und Tonkunst, beide in der dramatischen Form ausgeprägt. Sein Endzweck soll das ästhetische Wohlgefallen an beiden Künsten, und dieses Wohlgefallen in der erquicklichen Anregung des Gefühlvermögens begründet sein. Unterarten des Geschlechtsbegriffs Singspiel sind bekanntlich Oper, Operette und Melodrama, die sämmtlich das Singspiel entweder erweitern oder beschränken, jedoch mit Vorwal-

tung des ursprünglichen Begriffs. — Die ältesten Singspiele besitzen wir bekanntlich von Ayrer. Ihm folgten später Opitz, Neumark und Andreas Gryphius. In der Gottsched'schen Periode artete das Singspiel wieder ganz aus, und es wurde der Keim zur Begründung einer Dichtgattung gelegt, wobei man sich nichts Arges dachte, wenn sie sich in Unsinn und Abgeschmacktheit verlief. So wurde im Jahre 1735 zu Berlin eine Operette mit Beifall gegeben, welche den Titel: Die Regungen und Widerstand in der Liebe, führte. Ein Duett der beiden Liebenden beginnt:

Sie: Wärst Du nicht so dick und quappicht,
Machst Du mir mein Herz nicht zappicht.
Er: Schwör' ich Dir bei meiner Pfeife,
Daß ich keine will angreife u. s. —

Wieland hat das Verdienst, dem deutschen Singspiel die edlere Form wiedergegeben zu haben. Wie matt und verfehlt seine rectificirenden Schauspiele auch sein mögen — den Ton des Singspiels traf sein galanter Sinn besser, und hier zeigte er sich mitunter als Mann von Geschmack und schönem Geiste. Seine Singspiele sind:

1. Alceste. — Zur Geschichte der Wieland'schen Alceste bringt Gruber folgende Notizen bei: »Seit der Klementine (s. unten) waren mehr als zwölf Jahre verflossen, ohne daß Wieland wieder einen dramatischen Versuch gemacht hätte, und es bedurfte dazu einer besonderen Veranlassung. Diese fand er zu Weimar in der Anwesenheit der Seyler'schen Schauspielergesellschaft. Er wählte sich aber von nun an eine andre Gattung, wozu ihn der Herzogin Amalia Liebe für Musik, worin sie selbst Meisterin war, Wieland's eigne tiefere Kenntniß dieser Kunst, und die Nähe eines Komponisten wie Schweitzer gleichmäßig bestimmten. Das Singspiel war es, welches er mit größerem Glück zu bearbeiten hoffen durfte, und sein erster Versuch in dieser Art war ein musikalisches Vorspiel Aurora (1771). Bald folgten wichtigere, über die der Verfasser der Chronologie des deutschen Theaters (Leipzig 1775) also urtheilte: »»Die wichtigste Erscheinung auf dem Seyler'schen Theater (im J. 1773) war die Alceste des Hrn. Wieland, das erste Stück unserer Bühne in Metastasio's Geschmack. Im Ausdruck der Leidenschaften wetteiferte mit dem Dichter der Komponist, Hr. Schweitzer, dessen Talente hier in ihrem völligen Glanze erschienen, und die Sänger

ſo ſehr begeiſterten, daß ſie (vornämlich aber Madame Koch) die Erwartung übertrafen. — So ward die deutſche Oper durch Hrn. Wieland zuerſt ein Schauſpiel, welches, auch getrennt von der Muſik, noch weſentliche Vorzüge beſitzt.« — Dem Wieland'ſchen Stück liegt die Alkeſtis des Euripides zu Grunde*), und beide ſchildern uns eine rührende That treuer Gattenliebe. Man hat die ſittliche Fleckenloſigkeit des euripideiſchen Trauerſpiels mit Recht gerühmt, das griechiſche Stück iſt überhaupt brav; und ich kann nur finden, daß Wieland zu ſeinem Schaden in vielen Theilen davon abgewichen iſt. Namentlich hätte ſich der Operndichter, um einen romantiſchen Schluß zu haben, den Kampf des Herakles mit dem Thanatos um die freiwillig geopferte Alceſte nicht nehmen laſſen ſollen; ja, Herakles giebt bei Wieland nicht einmal Auskunft darüber, auf welche Weiſe er die Gattin ſeines Freundes Admet an's Tageslicht zurückgebracht habe, und beſcheidet den ihn darum Fragenden kurzweg:

Begehr' es nicht zu wiſſen,
Ein heil'ger Schleier, den die Götter ſelbſt
Nicht wegzuziehen wagen, liegt
Auf den Geheimniſſen des Geiſterreichs. —

Die philiſtermäßige und beinah gottſchedſche Manier, in der Wieland in einigen ſeiner kleineren Stücke die alten Götter auftreten läßt, hat ihm Gegner und Satiriker zugezogen. Zu den letzteren gehört auch Göthe, der mit Bezug auf die Alceſte ſeine »Götter, Helden und Wieland« im J. 1774 herausgab**). Gegen dieſe Schrift, und für Nikolai, erſchien, wahrſcheinlich von dieſem

*) Wir beſitzen eine Commentatio de Alcestide Euripidea von Ad. Wagner vor ſeiner Ausgabe der Alceſte, Leipzig 1800.

**) Dieſe Farce iſt einzeln erſchienen, auch in Göthe's Schriften, zwei Theile, Berlin 1775, enthalten. In der Ausgabe ſ. W. i. H. befindet ſie ſich leider nicht, dagegen neuerdings im 6. Bd. von »Göthe's Philoſophie« abgedruckt. Hier ein paar Worte darüber. Man nimmt einen derben und rückſichtloſen Jugendmuth an dieſer kleinen aber geiſtreichen, in Proſa geſchriebenen Satire wahr. Ein junges Genie, dem's in den Fingerſpitzen juckt, tritt einem älteren und berühmten Manne, deſſen Treiben er für verächtlich und verwerflich hält, entgegen, und ſagt ihm ziemlich unverhohlen die bitterſten Dinge durch eine dritte Perſon in's Geſicht. Die Scene iſt am Ufer des Lethus: Charon, Merkur, Alceſte und

selbst verfaßt, obwohl er sich nie dazu hat bekennen wollen: »Menschen, Thiere und Götze; eine Farce. Voran ein Prologus an die Zuschauer, und hinten ein Epilogus an den Herrn Doktor. 1775.« Wieland selbst äußerte sich (im deutschen Merkur von 1774. Bd. 6. S. 351) höchst freundschaftlich über die gegen ihn zielende Göthe'sche Broschüre; seine Worte sind ein solches Muster humanen Autorensinns, daß ich nicht unterlassen kann, die sehr bekannten hier nochmals anzuführen. Es heißt an der citirten Stelle: »Der Herr Dr. Göthe, nachdem er uns in seinem Götz gezeigt hat, daß er Shakspeare sein könnte, wenn er wollte, hat uns in dieser heroisch-komisch-sarcikalischen Pasquinade bewiesen, daß er, wenn er wollte, auch Euripides sein könne. Denn so wie es ihm in diesem kritischen Wiekeker-Koax-Koax beliebt hat, mit Wieland und Wieland's Alceste sein Spiel zu treiben, so trieb es Aristophanes ehedem mit dem nämlichen Euripides, den Herr Göthe, mit der ihm eignen Laune, dem Verf. des Singspiels der Alceste auf den Kopf treten läßt. Wir empfehlen diese kleine Schrift allen Liebhabern der pasquinischen Manier als ein Meisterstück von Persiflage und sophistischem Witze, der sich aus allen möglichen Standpunkten sorgfältig denjenigen auswählt, aus dem ihm der Gegenstand schief vorkommen muß, und sich dann recht herzlich darüber lustig macht, daß das Ding so schief ist.« — In Frankfurt und Leipzig erschienen 1774: »Gedanken, die Vorstellung der Alceste, ein deutsches ernsthaftes Singspiel, betreffend.«

Admet, Euripides, Wieland, Herkules und Pluto sind die spielenden Personen. Zuerst wird der deutsche Merkur heruntergerissen, indem Euripides dem Gott Merkur die heftigsten Vorwürfe macht, daß er sich auf Erden „zu Kerls gesellt habe, die keine Aber griechisch Blut im Leibe haben," und durch die er „in üble Gesellschaft gerathen sei." Wieland wird hierauf citirt, und tritt in der Nachtmütze auf. Alle fallen über ihn her, deuten seine ausländische Schreibart, seine nachherigen Schlüpfrigkeiten, seine Noten zu Shakspeare, seine Uebersetzungen, seine Mattheiten ꝛc. durch. Darauf kommt Herkules, und imponirt dem zaghaften Weimaraner, daß er seine göttergleiche Biersherrigkeit in eine moderne Puppe umgewandelt habe. Pluto macht endlich dem Zank ein Ende, und schreit, man solle ihn ruhig in seinen häuslichen Freuden bei seinem Weibe liegen lassen. Wieland erwacht, und spricht: Sie reden was sie wollen: mögen sie doch reden, was kümmert's mich?

2. Die Wahl des Herkules, lyriſches Drama (Muſik von Anton Schweitzer). — Wurde am 17. Geburtstage des damal. Erbprinzen Karl Auguſt im J. 1773 auf dem Hoftheater zu Weimar aufgeführt. W., Erzieher dieſes nachher ſo berühmten deutſchen Fürſten, kannte demſelben an ſeinem Feiertage keine ſchönere Lehre einprägen, als die in der Fabel von Herkules enthaltene, wo dieſer den Lockungen der wollüſtigen Unthätigkeit widerſteht, und ſich den Mühen und Kämpfen der männlichen Tugend (beide als Kakia und Arete allegoriſch aufgeführt) freiwillig zuzugen erklärt. — Herkules am Scheidewege iſt ein Thema häufiger Bearbeitungen bei Alten und Neueren geweſen; Schneider führt deren (in ſeiner Ausgabe der Xenophontiſchen Memorabilien, worin dieſe Mythe enthalten iſt) allein unter Griechen und Römern zwölf an.

3. Roſamunde, Singſpiel (Muſik von Schweitzer.) — Wieland's Phantaſie, zu ſchwach für die Flüge der Tragödie, erging ſich im Garten des muſikaliſchen Drama's mit Leichtigkeit und Zierlichkeit, und hätte er nicht zu viele unrechtmäßige Eingriffe in die dieſer Gattung angewieſenen Rechte gethan, hätte er namentlich ſeine Götter minder bäuriſch auftreten laſſen, ſo würde er noch mehr darin geleiſtet haben, als er in der That geleiſtet hat. — Das vorliegende, durchgängig in Verſen gedichtet, und 1779 zu Mannheim, darauf durch halb Deutſchland aufgeführt, umfaßt die, geſchichtlich unverbürgte, Erzählung von der Ermordung der ſchönen Kliffordstochter Roſamunde, der heimlichen Geliebten König Heinrich's II. von England, durch die Hand ſeiner rechtmäßigen Gemahlin Eleanor. Dieſe That wurde im J. 1177 zu Woodſtock verübt, wo Heinrich ein Haus von ſeltſamer Bauart, eine Art Irrwohnung, und deßhalb auch Labyrinth genannt, hatte bauen laſſen, um Roſamunden vor den Augen der Welt zu verbergen. Die Königin folgte, ein weiblicher Theſeus, ihrem Manne in dieſen Bau nach, und entdeckte ſeine verbotene Liebe. — Scheint in dem Umſtand von einem dädaliſchen Labyrinth, dem ſelbſt der Faden der Ariadne nicht fehlt, ſchon etwas Fabelhaftes zu liegen, ſo beſtärken die Unterſuchungen der Hiſtoriker den Glauben noch mehr, daß die Ermordung Roſamundens nur eine, durch die bekannte altengliſche Ballade *) auf uns gekommene Fiktion ſei. Addiſon machte daraus

*) In den Reliques of anc. Poetry Vol. 2. p. 143.

ein Singspiel (1706), das Wieland benutzt hat, und Körner brauchte diesen Stoff zu einem seiner Trauerspiele. — Der Wieland'sche Text enthält manche gefällige Piecen; nur möchte man wünschen, daß Heinrich bereits eine Zusammenkunft mit Rosamunden gehabt habe, bevor die (fingirte) Vergiftungskatastrophe eintritt. Das Wiedererwachen Rosamundens, die frappanteste Stelle, ist Addison entnommen. — L. C. Andreä gab eine Schrift über Wieland's Rosamunde (Eisenach 1783) heraus.

4. Das Urtheil des Midas. — Zuerst abgedruckt im deutschen Merkur von 1775. Das Thema ist so komisch, daß man nur bedauernd sehn kann, wie so gar wenig W. daraus gemacht hat. Ist Midas das Vorbild eines schlechten Rezensenten, so hat der Dichter auch die Befugniß, ihn recht zu plagen und zu schinden. Hätte Aristophanes diesen Stoff behandelt, er würde den kritischen König nicht so glimpflich haben wegkommen lassen, wie Wieland.

5. Pandora, Lustspiel mit Gesang. — Eine Umarbeitung der Boite de Pandore, vom Verfasser des Gil Blas, le Sage, die dieser im J. 1721 zu Paris schrieb. Das tragi-komische Wesen, das die Olympier hier angenommen haben, steht ihnen schlecht zu Gesicht, und ihre Reden sind nicht witzig genug, um anders als unnatürlich zu erscheinen. Dabei passen die Redensarten von Basen, Tanten u. dergl., sie mögen nun absichtlich gewählt sein oder nicht, keineswegs zu dem Ton, worin das Ganze gehalten ist. Die Idee des Stückes ist übrigens die griechische Mythe vom Sündenfall: die Verführung der Menschen »durch das reizend Böse.« Pandora ist die biblische Eva. Kaum hat ihre Büchse ihren Inhalt ergossen, so ist der Charakter einer jeden der handelnden Personen umgewandelt, verschlimmert und hinterhaltig geworden.

6. Singgedicht zur Geburtsfeier des Erbprinzen Karl Friedrich zu Sachsen-Weimar und Eisenach (1783). Musik von Wolf. — Das erlauchte Haus der deutschen Medizäer, von dem man mit einem berühmten Kritiker nicht zu viel sagt, wenn man behauptet, daß es für die schönen Künste mehr allein gethan habe, als die gekrönten Mäzene in Italien, Spanien und Frankreich zusammen, hat seine Gunstbezeugungen nur an große Geister und große Herzen, gleich geschickt zwischen dem Menschen und dem Künstler wählend, vertheilt, und den letztverstorbenen Herzog von Weimar, den deßhalb

ſelbſt eine königliche Feder beſang, hat der Ruhm des größten Dichterpflegers in's Grab begleitet. Auch Wieland gehört zu den Männern, in deren Herzen er ſich ein Denkmal ewiger Dankbarkeit gegründet hatte, und die es bei keiner Gelegenheit verſäumten, dieſen Dank, nicht kriechend und ſchmeichelnd, ſondern ernſt und würdig, wie es dem Manne geziemt, vor ganz Deutſchland auszuſprechen. — Wir kommen zu Wieland's Trauerſpielen und Dramen.

1. Lady Johanna Gray, oder: Der Triumph der Religion, Trauerſpiel in 5 Akten (1758). — Wer nur in etwa die Grundregeln der dramatiſchen Kunſt kennt, wird wiſſen, daß ein ſittlich vollendeter Menſch, eine Tugend ohne Leidenſchaften, Schwächen und Kampf, kurz, ein Ideal von menſchlicher Vollkommenheit, ſich ſchlecht zur Hauptperſon eines Trauerſpiels anläßt. Sittlich vergöttlichte Naturen können wir nur bewundern, vor ihnen ſtaunen, nimmermehr aber uns zu ihnen herablaſſen, mit ihnen fühlen und leiden, was doch der Zweck der Tragödie iſt. Der Menſch im Kampf mit Leidenſchaften, dunklen Geſchicken und tragiſchen Ereigniſſen gehört auf's Theater, nicht aber das Tugendmuſter, das, über unſerm moraliſchen Standpunkte ſtehend, anſtatt Theilnahme, nur Staunen in uns rege macht. Aus dieſem Geſichtspunkt betrachtet, iſt W's. Johanna Gray ganz verfehlt. Die Heldin iſt ein ſolches Ideal von Vollkommenheit, das nur in höheren Sphären lebt, und gleich einer Heiligen den Tod als eine Erlöſung betrachtet, um ſich der himmliſchen Heimath deſto balder entgegenſchwingen zu können. Auch erhebt ſich dieſe Dichtung nicht über die Geſchichte. Eduard VI. iſt geſtorben (1553, in ſeinem 16. Jahre) Die Anhänger der anglikaniſchen Kirche erheben die fünfzehnjährige Johanna Gray, die Tochter des Herzogs von Suffolk, auf den Thron. Die katholiſche Partei der Maria erhebt ſich gegen dieſe Uſurpation, der Anhang Johanna's wird geſtürzt, ſie ſelbſt in den Tower geſetzt, und am 12. Februar 1554 hingerichtet. Johanna hatte den Thron von England nur neun Tage beſeſſen, und der Umſchwung aus Glück in Elend tritt alſo in ihrem Leben in ſeiner ganzen Furchtbarkeit hervor. Bei W. wirkt dieſe Peripetie aber nicht tragiſch, indem Johanna faſt wie eine Heilige über ihren Schickſalen ſteht und von dem irdiſchen Verhängniß nicht afiziert wird. — Um einige Notizen zur Geſchichte des Stückes beizubringen, ſo bemerke ich, daß es Wieland's erſte dramatiſche Arbeit

ist, und in Zürch geschrieben wurde, als die Ackermann'sche Gesellschaft, durch den siebenjährigen Krieg aus Deutschland vertrieben, sich dorthin begab. Der Stoff, und das Spiel der Mad. Ackermann, der Mutter Schröder's und einer Künstlerin, von deren Spiel Wieland nach seinen eigenen Aeußerungen ganz hingerissen war, begeisterten den Dichter dergestalt, daß er sein Stück binnen fünf Wochen fertig machte. Am 20. Juni 1758 wurde es zu Winterthur zum erstenmal, und darauf auf den übrigen deutschen Bühnen mit Beifall aufgeführt. Dieser Beifall verminderte sich, als Lessing in den Briefen, die neueste Literatur betreffend, nachwies, daß Wieland, ohne seine Quelle anzugeben, die Lady Jane Gray von Rowe so ziemlich in allen Situationen kopirt und in manchen verballhornt hätte. — Bodmer schrieb gleichfalls eine Johanna Gray, und wurde auf seinen Freund Wieland eifersüchtig, als dessen Drama den Vorzug vor dem seinigen erhielt. — Gruber bemerkt in der Biographie Wieland's, Johanna Gray sei das erste deutsche in fünffüßigen Jamben geschriebene dramatische Werk. Cronegk hatte dieß Versmaaß aber schon früher in einem Fragment gebraucht.

2. Klementina von Porretta, Drama in fünf Akten (1760). Ich wüßte nicht, daß Wieland etwas Erbärmlicheres geschrieben hätte, als dieses sogenannte »Küchenstück«, worin Wahrheit und Natur mit Füßen getreten werden. Es ist in Prosa geschrieben, wurde im Jahre seiner Erscheinung von Schröder auf die Bühne gebracht, und umfaßt eine Episode aus Richardson's »Geschichte Sir Karl Grandison's« in Dialogen, die oft Wort für Wort aus dem englischen Romane abgeschrieben sind. — Die Aeltern eines italienischen Mädchens, das aus Liebe wahnsinnig geworden, haben den Geliebten desselben, einen philosophischen Engländer, aus seiner Heimath zu sich kommen lassen, und bitten ihn, seinerseits zu versuchen, ob er den Gemüthszustand ihres Kindes nicht heilen könne. Klementine ist sogleich wieder vernünftig, wenn Grandison ankommt: dieser möchte ihre Liebe wohl erwiedern, wenn sie protestantisch werden könnte; Klementine aber fühlt, sie könne ihn nur unter der Bedingung lieben, daß er, wie sie, katholisch gesinnt werde. Es werden einige unvernünftige Proselytenmachereien versucht, und da diese mißglücken, entschließt sich Klementine, in's Kloster zu gehen. — Schon der Richardson'sche Roman ist wegen

ſeines Prunkens mit platoniſchen Gefühlen langweilig, und wegen der altweibiſchen Kränklichkeit der darin ausgeſprochenen Geſinnungen widerlich vorgekommen. Das Wieland'ſche Schauſpiel iſt eine vollendete Fratze. Wir haben Klementinen nicht als vernünftiges Mädchen gekannt, und ſehen ſie nun auf einmal liebestoll vor uns, ohne zu wiſſen, was ſie in dieſen Zuſtand gebracht habe. Die melodramatiſchen Geſtikulationen, die ſie als Halbwahnſinnige anſtellt, haben weder Kopf noch Fuß. Grandiſon ſelbſt iſt ein trocknes Holz, und ein Menſch, mit dem man gar nichts anzufangen weiß. Die übrigen Perſonen hat der Dichter willentlich verblüfft. — W. ſchrieb ſeine Klementine noch trunken vom Taumel ſeiner unglücklichen Liebſchaft mit Sophie la Roche, und ſcheiterte an dem Verſuche, ſeine individuellen Herzensgefühle [illegible] ganzen Publikum aufdringen zu wollen. —

In den einzelnen Bänden der letzten Ausgabe von Wieland's ſämmtlichen Werken ſind deſſen kleinere Abhandlungen über dramatiſche und dramaturgiſche Gegenſtände, Bruchſtücke von Schauſpielen, Ueberſetzungen, Proben derſelben, u. dergl. geſammelt, die ich hier noch kurz anführen will.

1. Verſuch über das deutſche Singſpiel und einige dahin einſchlagende Gegenſtände. Geſchrieben 1775. (Im 45. Bde.). — Der Verf. erklärt ſich, gleich dem Grafen Algarotti, gegen die große Oper, und ſucht die Theorie eines nationalen Singſpiels zu begründen, und zwar durch die bloße Vereinigung von Poeſie, Muſik und Aktion. Er gibt Mittel an, um dieſe Gattung zur ergötzendſten und herzrührendſten aller Schauſpielarten zu machen. — Vieles von W's. Vorſchriften iſt ſpäter befolgt worden. Neuerdings iſt man wieder ganz zur Opera seria, nebſt allen ihren Nebenkünſten, zurückgekehrt.

2. Ueber einige ältere deutſche Singſpiele, die den Namen Alceſte führen. Geſchrieben 1773 (im 46. Bd.). Die Vorrede zu dieſem Aufſatz enthält eine ſo denkwürdige Notiz über ein Werk von Gottſched, daß ich ſie hier will folgen laſſen: »Man hat der neueſten deutſchen Alceſte die Ehre angethan, ſie für das erſte deutſche Singſpiel dieſes Namens zu halten. Wäre die Meinung bloß geweſen, ſie in dem Sinne die erſte zu nennen, in welchem ehemals Brutus und Kaſſius die letzten Römer hießen, ſo möchte der Dichter das Kompliment allenfalls haben annehmen können, ohne ſich einer übermäßigen Ein-

bildung von der Vorzüglichkeit seiner Arbeit über ihre längst vergeßnen Vorgängerinnen schuldig zu machen. Aber da sich jene Meinung blos auf Unwissenheit der ehemaligen Existenz dreier Singspiele dieses Namens gründet, die zwischen den Jahren 1680 und 1720 auf deutschen Schauplätzen gegeben worden sind, so glaubte der Verfasser etliche müßige Stunden nicht übel anzuwenden, wenn er sie dazu widmete, über diese in Vergessenheit versunkenen älteren Versuche der lyrisch-dramatischen Muse in Germanien einige Nachforschungen anzustellen, und die Resultate derselben den Freunden unserer Literatur, denen auch die Kindheit und die allmähligen Fortschritte derselben nicht gleichgültig sein können, in gegenwärtigem Aufsatze mitzutheilen. Glücklicher Weise kam ihm zum Behuf dieser kleinen Arbeit der Umstand zu Statten, daß ein Exemplar von den besagten Singspielen sich in der berühmten Gottschedischen Sammlung deutscher Schauspiele befand, welche J. D. die damal. Vormünderin und Landesregentin von Weimar, Mutter des jetzt regierenden Herzogs, die verwittwete Herzogin Anna Amalia, gebohrne Herzogin von Braunschweig, von den Erben jenes durch gute und böse Gerüchte berühmten Gelehrten an sich gebracht hatte. Es wird nämlich Vielen noch bekannt sein, daß Gottsched zwanzig bis dreißig Jahrelang alle Arten von Schauspielen, die seit Erfindung der Buchdruckerkunst in Deutschland zum Vorschein gekommen, geistliche und weltliche, tragische und komische, Helden-, Schäfer- und Possenspiele, Opern, die auf fürstlichen Hoftheatern aufgeführt, und Tragikomödien von Simson und Delila, Daniel und der keuschen Susanna, Judith und Holofernes, und so weiter, welche zur Uebung der lieben Jugend von irgend einem Kollegen einer lateinischen Stadtschule in kurzweilig-erbaulichen Reimweisen abgefaßt worden, aus allen Bücherſammlungen, Plunderkammern, Makulaturgewölben und Pfefferbuden des heiligen römischen Reichs deutscher Nation, mit unermüdetem Eifer aufgestöbert, und mit Beistand seiner unzähligen Freunde und Schüler zusammen gebracht hatte; eine Sammlung, welche (damals wenigstens) an Vollständigkeit einzig in ihrer Art war, und einem kritischen Geschichtschreiber unsrer Sprache und Literatur zu Bezeichnung der Stufen, auf welchen beide bis zu ihrem gegenwärtigen Zustand empor gestiegen, unentbehrlich zu sein schien. Diese vorberührter Maaßen nach Weimar gekommene Sammlung wartete schon seit mehrern Jahren auf den Gebrauch.

welchen (wie man ſagte) ein damaliger hieſiger Gelehrter von den Schätzen, die ſie enthielt, zu einem Beitrag für die kritiſche Geſchichte des deutſchen Theaters zu machen geſonnen war: als (bei Gelegenheit der Frage, ob die damals in Weimar erſchienene Alceſte wirklich die erſte in Deutſchland ſei) die drei älteren Alceſten wieder an's Licht gezogen wurden, und den folgenden Aufſatz veranlaßten, der bereits im J. 1773 im deutſchen Merkur erſchien, und den Platz, den er hier in etwas veränderter Geſtalt einnimmt, um ſo mehr verdienen dürfte, da die ganze Gottſchedſche Schauſpielſammlung, ſammt den beſagten drei Alceſten, bei dem unglücklichen Schloßbrande im Jahre 1774 ein Raub der Flammen wurde.«

3. Ariſtophanes. An Hrn. Hofrath Voß. Geſchrieben 1793 (Bd. 46). — In der Einleitung ſpricht ſich W. über ſein Unternehmen aus, den Ariſtophanes übertragen zu wollen (Voß hat dieß ſpäterhin ſelbſt gethan), und läßt darauf eine Ueberſetzung der Acharner folgen. (Im attiſchen Muſeum befinden ſich die Wielandiſchen Ueberſetzungen der Ritter, der Wolken und der Vögel.)

4. Hans Sachs, einige Lebensumſtände deſſelben (1776 geſchrieben, im 48. Bd. enthalten). — Als Göthe mit Hans Sachſens poetiſcher Sendung herausrückte, wollte Wieland nicht unterlaſſen, zur Ehrenrettung des verkannten Nürnberger Meiſterſängers auch ſeinerſeits ein Schärflein beizutragen.

5. Schickſalstragödie (1803, im 48. Bd.). — Vertheidigung der griechiſchen Idee des Schickſals, und Anregung zu einer gründlichen Unterſuchung derſelben.

6. Der Chor in der Tragödie (Bd. 46. 1806 geſchrieben). Polemiſch, gegen einen Aufſatz in Falk's Zeitſchrift (1806) »Elyſium und Tartarus.«

7. Euripides. — Eine tadelnde Beurtheilung der euripideiſchen Alceſtis aus den »Briefen über das neue Singſpiel Alceſte«, welche Wieland im deutſchen Merkur von 1773 mittheilte. Göthe bekämpfte die Wieland'ſchen Anſichten. — W. wollte mehre Stücke von Euripides überſetzen, hat aber nur von Jon und der Helena Verdeutſchungen geliefert, von erſterem zum Zweck der Vergleichung mit Schlegel's Jon. —

Auch Wieland's »Göttergeſpräche« dürfen einigermaßen hier angeführt werden. — —

Von Wieland's Ueberſetzung des Shakſpeare (Zürich 1762

— 1766, 8. Bde.) sagt Gruber: »Noch kannte Deutschland diesen Genius so gut wie gar nicht; und hatte Wieland sich über die Art, wie Voltaire über ihn urtheilte, geärgert, so konnte er Gottsched's abgeschmackte Urtheile nur verachten, und in den kühlen Empfehlungen einiger Wenigen, — man vergesse nicht, daß Lessing's Dramaturgie später erschien, — eben keine Ermunterung zu einem Unternehmen finden, für welches das Zeitalter noch nicht herangebildet war. Er hatte aber mit diesem, mit Recht unvergleichlich, genannten Dichter bereits in der Schweiz vertrautere Bekanntschaft gemacht; Liebe und Bewunderung fesselten ihn an denselben. Stellt es ihn nun aber über seine Zeit, daß er, allen Einredungen derselben zuwider, Shakspeare's hohen Werth erkannte, so verdient es auch gewiß Dank, daß er jetzt, da die Bibliothek des Grafen Stadion ihm die Hülfsmittel dazu darbot, es wagte, durch eine Uebersetzung auch Deutschland allmählig damit vertraut zu machen. Wäre er fortgefahren, wie er mit dem Sommernachtstraume begonnen hatte, so würde freilich sein Verdienst noch weit größer sein. Er hätte dann wohl diese Uebersetzung — nicht für eine Art von Arbeit, die er mitten unter allen Arten anderer Geschäfte und Zerstreuungen fortsetzen könnte, betrachten dürfen, was allerdings zeigt, daß er die ganze Wichtigkeit seines Unternehmens nicht erwogen hatte. Mag er doch aber Shakspeare auch nicht ganz erkannt haben, — wie Wenige dürften sich dessen, nach fünfzig Jahren, die seitdem verflossen sind, wohl mit Recht rühmen? — mag er in mancherlei Mißverständnissen befangen gewesen sein, und öfters mangelhaft übersetzt haben; darf man billiger Weise vergessen, daß er der Erste war, welcher zu sehr ungünstiger Zeit die Bahn brach, die jedem spätern Nachfolger das Erreichen des Ziels erleichterte, und daß zu unserer Zeit sehr gewöhnliche Anforderungen zu der seinigen unerhörte waren?« — Dieses Urtheil ist aus dem Leben Wieland's von J. G. Gruber (Leipzig bei Göschen 1827, auch Supplement zu W's sämmtl. Schriften.) S. 351 entnommen, einem Werke, das Jedermann kennen sollte, der über Wieland ein gründliches Urtheil fällen will. Das Verdienst dieses Gelehrten ist zu sehr anerkannt, als daß ihm hämische Seitenstiche, wie z. B. der ihm in dem Machwerk »Kritik der neuesten Cotta'schen Ausgabe von Göthe's Werken« (Hamburg 1828) S. 55 von Prof. Dr. Schütz versetzte, schaden könnten. —

Auch beſitzen wir von Wieland: **Araspes und Panthea**, eine Geſchichte in Dialogen, nach dem Xenophon (1758). — Eine Jugendverirrung W's., und urſprünglich dazu beſtimmt, in das epiſche Gedicht »Cyrus«, das zum Glück nicht vollendet wurde, als Epiſode eingeſchoben zu werden. Der Cyrus iſt in Hexametern geſchrieben, unſere Scenen ſind's in Proſa. Das Ding iſt für die Poeſie zu langweilig, und für die Hiſtorie zu gedehnt, für die Philoſophie aber allzu wenig neue und geiſtanregend, mithin für alle Theile verloren. — —

Nachdem wir die frühern Singſpieldichter ſchon haben kennen gelernt, wollen wir jetzt noch auf einen ihrer berühmteſten zurückkommen.

Martin Opitz von Boberfeld.

Geb. am 23. Sept. 1597 zu Bunzlau in Schleſien, war zuerſt Prof. am Gymnaſium zu Weißenburg in Siebenbürgen, dann Rath der Herzoge von Liegnitz und Brieg, darauf Sekretair des Burggrafen Hannibal zu Dohna, und ſtarb am 6. Sept. 1639 zu Danzig an der Peſt als Hiſtoriograph des Königs von Polen. Wurde 1628 vom Kaiſer Ferdinand II. mit eigner Hand gekrönt, und unter dem Namen: von Boberfeld, in den Adelſtand erhoben. Hieß in der fruchtbringenden Geſellſchaft der Gekrönte. (K. G. Lindner's Nachricht von M. Opitz Leben, Tode und Schriften, 2 Thle. Hirſchberg 1740.)

Schleſien war im ſiebzehnten Jahrhundert, kurze Zeit aufeinander, durch Opitz und die ſogenannte erſte ſchleſiſche Schule eine Wiege, und durch Lohenſtein und die Anhänger der zweiten Schule ein Grab der deutſchen Sprache und Poeſie. Was Opitz gut machte, ging unter den Händen ſeiner Nachfolger bald wieder zu Grunde: ſeine leichte Galanterie wurde erotiſcher Bombaſt. Eine edle und möglichſter Ausbildung ſich annähernde Sprache iſt allen ſeinen Schriften eigen. Seinen Ausſpruch: *) »Wir Deutſchen, wie wir zu dem Latein und Griechiſchen, nebenſt den freien Künſten, etwas ſpäter kommen ſind, und doch alle andern Nationen an reichem Zuwachs der gelehrſten Leute überholet, und hinter uns gelaſſen haben, alſo wollen wir von unſerer eigenen Poeterey ingleichen

*) Martini Opitii Deutſche Poemata (in der Vorrede an den Fürſten Ludwig von Anhalt).

hoffen, die ungeachtet der nunmehr langwierigen Kriege, sich allbereit hin und wieder so sehr wittert und reget, daß es scheint, wir werden auch dißfals fremden Völckern mit der Zeit das Vorteil ablauffen« — wollen wir als ein wahrgewordenes Orakel in Ehren halten. Wie viel Opitz durch Freiheit des Ausdrucks und Schärfe der Gedanken aber auch geleistet, so wird er doch nur in einem beschränkten Sinne ein »Vater der deutschen Poesie« genannt werden dürfen. Wahr ist, was Jakob Grimm (zur Rezension der deutschen Grammatik, Kassel 1826. S. 2) in dieser Beziehung von ihm sagt: »Einige seiner kleinen weltlichen Lieder sind schön empfunden und in den Worten nicht unglücklich. Aber das Ganze hat doch veralten können, und was er in der französischen, niederländischen Zeitmanier geschrieben, ist nie recht deutsch gewesen, während den Walther Vogelweide, wer nur seine Sprache versteht, immer noch jung und deutsch und vollständig genießbar findet. Aus Flemming, der auch in Sprachgewalt dem Opitz lange nicht beikommt, weiß ich mir wenig zu machen. Vater der auf ihn folgenden Poeten hieße wohl Opitz selber nicht einmal gern, die Kinder sind schmächtigen Wachsthums, aber die frische, schlank aufgeschossene Zucht des achtzehnten Jahrhunderts ist nicht aus ihm entsprossen.«

Die dramatischen Arbeiten von Opitz sind:

1. Dafne, Singspiel in fünf Akten. (Brieg 1627). 2. Judith, Schauspiel (Singspiel) in drei Akten von demselben. (Breslau 1635). — Beide sind dem Italienischen entnommen. Nro. 1 ist in Dresden, bei der Vermählungsfeier der Schwester des Churfürsten mit dem Landgrafen von Hessen, aufgeführt und »durch Heinrich Schützen musikalisch auf den Schauplatz gebracht worden«, wie der Dichter selbst anführt. Poetischer Werth ist der Dichtung in unbedeutendem Maaße zuzusprechen. Ovid hält den Prologus, und sagt:

Ich will jetzt wie vorweilen singen,
In was für Noth ein Kavalier *)
Und eine Dame sich kann bringen,
Die nicht nach der Liebe fragt,
Und nur thut was ihr behagt.

Die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum ist nach der Erzählung in den Metamorphosen treulich beschrieben. Das beste

*) Apollo.

Stück der Gesänge ist der Chor der Hirten, womit der 3. Akt schließt, den Opitz als eigene Dichtung eingewebt zu haben scheint. — In Nro. 2 zeigt sich eine größere Freiheit des Dialogs. Auch hat der Dichter seinen Gegenstand mit etwas mehr Begeisterung aufgefaßt. In dem Loblied der Judith und des Chors der Jungfrauen nach Holofernes Ermordung:

Laßt uns ein Gedichte singen,
Das bis durch die Wolken tönt,
Und dem Herrn ein Opfer bringen,
Der der Fürsten Pracht entthront,
Und den Armen, der ihn liebet,
Thron und Kron' und Scepter giebet —

erhält sich, bis zu den Schlußversen:

Wem Er seine Gunst will senden,
Der bezwingt mit Weiberhänden —

eine nicht zu verkennende lyrische Erhabenheit, die man auf Rechnung des deutschen Bearbeiters setzen muß.

3. Annäi Senecä Trojanerinnen, deutsch übers. (Witt. 1625). — Wir müssen es für ein großes Glück erachten, daß Seneka bei den Deutschen nicht so viele Liebhaber als bei den Franzosen gefunden hat; der schädliche Einfluß würde sonst nicht ausgeblieben seyn. Opitz fand keine Nachfolger, die sich für den wässerigen Römer interessirt hätten, und seine Uebersetzung blieb daher ohne schlimme Folgen. Sie ist in Alexandrinern gedichtet, die Chöre haben freie, gereimte Verse. Betrachtet man nur die Uebers. des Chors am Ende des 3. Akts, so fällt, außer der Entstellung der Ortsnamen, sogleich auf, daß aus den 47 Versen des Textes 80 deutsche geworden sind.

4. Des Griechischen Tragödienschreibers Sophoclis Antigone, deutsch gegeben. — Viel wohler that Opitz daran, seine Landsleute mit einem deutschen Sophokles, als mit einem Seneka zu beschenken, und wir wollen seine Uebersetzung deßhalb nicht blos als eine antiquarische Seltenheit, sondern auch darum in Ehren halten, weil sich wenigstens eine poetische Ader in ihr regt. Sophokles kann nur von einem gebornen Dichter übertragen werden, hier müssen sich zwei verwandte Geister wechselweise durchdringen, um einen neuen Laut für die nämlichen Begriffe zu erschaffen, und bei dieser Arbeit muß ein schaffendes poetisches Genie thätig sein,

Sprachkenntniß und Formgewandtheit und Schulroutine helfen allein nicht aus. Das Viele, was bei der Opitz'schen Ueberſetzung noch mangelt, kann bei dem Standpunkt, worauf heut zu Tage die Kritik der ſophokleiſchen Stücke ſteht, ſelbſt ein Schüler erkennen. Wie unendlich weit iſt die Feſtſtellung eines gründlichen griechiſchen Textes ſeitdem fortgeſchritten, und wie ſchreitet ſie noch täglich vorwärts! Auch iſt der Alexandriner eine ſchlechte Aushülfe für den Trimeter; der Unterſchied zwiſchen beiden Versarten liegt nur in der Cäſur eines Fußes, aber man ſieht daraus, wie in Kunſtſachen ſelbſt Kleinigkeiten zuweilen einen Ungeſchmack hervorbringen. Man höre nur, wie der weltbekannte Spruch der Antigone:

Zum Lieben, nicht zum Haſſen bin ich da —

bei Opitz heißt:

Ich bin zum haſſen nit geboren, nur zum lieben.

Bei den Chören, und wo die Stimmung einen lyriſchen Schwung annimmt, treten moderne Reimweiſen ein. Die Mißverſtändniſſe des Textes ſind ärgerlich. — In der lat. geſchriebenen Vorrede ſagt Opitz, die Antigone ſei divina Sophoclis viri summi Tragödia, ac reliquarum ejus, si argumenti dignitatem et sententiarum pondus spectemus, extra controversiam princeps.

Johann Chriſtoph Friedrich v. Schiller.

Wurde am 10. Nov. 1759 zu Marbach geb., war Sachſen-Meiningiſcher Hofrath; früherhin Theaterdichter zu Mannheim und Prof. der Philoſophie zu Jena, und ſt. am 9. Mai 1805 zu Weimar. — Die Deutſchen, die in der Blüthezeit ihres epiſchen Geſanges, im 13. Jahrh., noch gar keine dramatiſche Literatur, und einige Jahrhunderte ſpäter nur eine ſolche beſaßen, welche, einer abgeſonderten Volksklaſſe angehörend, ſich auf Schwank, Faſtnachtſpiel und hiſtoriſchen Dialog beſchränkte; dann aber im ſiebzehnten Jahrhundert ein Drama erhielten, das, in den Stuben der Gelehrten ausgeheckt, für Gelehrte beſtimmt und mit antiquariſchen Anmerkungen reichlich ausgerüſtet, das Volk weder anſprechen ſollte noch konnte; ſpäter ſogar einzig und allein an fremder Kunſt Hebammendienſt übten, und die Produkte des Auslands, ſelbſt die mißgeſtaltetſten, im Vaterland zur Wiedergeburt brachten: die Deutſchen erheben ſich auch in dieſem Zweige ihrer Literatur gegen die Mitte des verfloſſenen Jahrhunderts zu Würde und Selbſtſtändig-

keit; es traten Männer voll Geistes und Scharfsinns auf und wirkten als Selbstschaffer und durch eine strenge, bisher nicht verlautete Kritik; der prometheische Funke zündete weiter, junge Talente begeisterten und erwärmten sich an ihm, und nachdem Lessing und Goethe eine Sprache für den verfeinerten Dialog geschaffen und die Bahn zur Vollendung eines Nationaldrama gebrochen, nachdem, außer den Franzosen, auch die höheren dramatischen Gebilde der Briten Anerkennung unter uns gefunden hatten, schien der Zeitpunkt herangerückt, wo sich ein eigenthümliches deutsches Schauspiel ausbilden, sich neben das des Auslands stellen, ja dasselbe überflügeln sollte. Wir Alle wissen, daß diese Hoffnungen nicht in Erfüllung gegangen sind, daß wir bis jetzt vergebens auf ein deutsches Nationalschauspiel harren: doch ragt über Allen Ein Mann aus jener Periode hervor, der berufen war, das Schönste und Heiligste, was deutsche Kunst und Art zu leisten vermag, wenigstens in großen, riesigen Umrissen zu entwerfen, und dem auch die Ausführung sicherlich gelungen wäre, wenn ihn der Lebenskahn nicht zu früh in jenes Land hinübergewiegt hätte, dessen Beseligungen er uns so schön vermalte; ein Mann, dessen Herz kostbares Gold, dessen Gemüth lauteres Silber war, und der uns nur darum in die Abgründe seiner Phantasie führte, um uns mit reichen Metallen, den Wundern der Urwelt, beschenkt zu entlassen; ein Mann, der, wie der Bramine unter seinen Bananen, sich nur mit höheren Wesen beschäftigte, und gleich Swedenborg die Erde am liebsten in ihrer Gemeinschaft mit den Geistern sah; ein Mann, rein wie Johannes (dem er auch in den Gesichtszügen glichen), sittig wie Virgil, liebenswürdig wie Raphael, und groß wie Dante: Friedrich Schiller, der deutsche Dichter, der Dichter unseres Volkes.

1. Die Räuber, Trauerspiel. — Um 1780, als Schiller auf der Karlsschule weilte, war die eben angedeutete Literaturperiode eingetreten, wo zwei große Muster Nacheiferung erweckten. Gleichzeitig mit Goethe, und diesen gleichsam bedingend und anregend, schrieb Reinhold Lenz seine energischen Charaktergemälde, worin Alles eine Gluth und Raserei der Leidenschaft athmete, die unmöglich anders als mit dem bald nachher (zu Frankfurt im Hause Schlosser's) erfolgten Wahnsinn des Dichters enden konnte. Später

stand Maler Müller auf, dessen Genofeva schon als Fragment, welches 1776 erschien, durch den wilden Sturm einer riesigen Liebeswuth fortriß und wider die Herzen schlug. Klinger, auch ein Frankfurter, war damals bereits bekannter, sein Schauspiel „Sturm und Drang" (1775) wurde das Vorbild für alle verwandten Kraftprodukte jener Zeit, und ertheilte ihr den Beinamen der Sturm- und Dranaperiode. Das Grundwesen derselben war Energie und Idealismus der Gesinnungen; ein ungebändigtes Hinwegstürmen über alle Fesseln der Schule und Konvenienz sollte den Flug der stillen Begeisterung ersetzen; nüchterne Reflexion, alles Süßliche und Gezierte, und was hohlen Träumereien nachjagte, fiel ganz weg, an ihre Stelle war eine derbe Ironie, ein weltbürgerlicher Humor und eine beißende Selbstpersiflage eingetreten, und hierdurch hatte der Dichter, wenn er seine Personen selbstgefällig über diese Welt im Wollen und Begehren hinausschwelgen ließ, auch ein Mittel im Hinterhalte, um ihren übersinnlichen Schwung zu dämpfen und sie auf die ebene Bahn, worauf wir einmal wandeln müssen, zurückzuweisen. Alle Charaktere erhielten damals ein gewisses sonderbares Etwas, eine seltsame Verstecktheit, die erst entdeckt sein wollte, und wodurch verhütet wurde, daß man sie auf den ersten Blick, wie die fleischlosen Gerippe vieler neueren Tragödien, durchschauen konnte; kurz, es waren damals alle Stoffe zu einem guten und ächtdeutschen Schauspiel vorhanden; und hätte es zu jener Zeit unter uns eine Kritik gegeben, die, dieses erkennend und anerkennend, die rohe Kraft gezügelt und ihr einen freien Spielraum zum Ausbrausen der Ueberfülle und zur endlichen Rückkehr in die Schranken muthigen Wetteifers angewiesen hätte, so wäre unser Schauspiel gewiß weiter gerückt, als es seitdem auf anderem Wege geschehen ist. Schröder, mit seinem hellen und durchdringenden Verstande, sah am tiefsten in die glücklichen Verhältnisse jener Zeit; und die heilweißagenden Konjunkturen benutzend, setzte er einen Preis auf das beste Schauspiel, als dessen Vorwurf ein Brudermord angegeben ward. Klinger's Zwillinge, ein tragisches Meisterwerk, errangen die Palme, der schwächere Julius von Tarent erhielt das Accessit. Der Wettkampf war aber noch nicht beendigt. Sechs bis acht Jahre später saß einer auf der Karlsschule, gedrückt und eingeengt von den Banden der Disciplin, ein Jüngling, der seinen Gefühlsstürmen Luft

machen, oder von ihnen erdrückt werden mußte. Der verdeutschte Shakspeare drang in seine Zelle, mit ihm jene beiden Preisstücke, er las damals fleißig die Bibel, die Geschichte von Kain und Abel hatte ihn tief ergriffen, die Idee des Brudermords erschütterte ihn immer mehr, da wurde er mit den beiden Verneserm und Richard III. bekannt — und die Räuber waren fertig. Anfänglich sollte ein „Student von Nassau," dann ein „Kosmus von Medizis" daraus werden, und selbst die Räuber waren ursprünglich zu einem Melodrama für Zumsteeg's Kompositien bestimmt, wovon noch jetzt Reste vorhanden sind. Wer hätte denken sollen, daß das erste Produkt jugendlicher Schwärmerei, worin ein Schüler, ohne Welt- und Menschenkenntniß, und ohne andere Erfahrungen als die aus Kompendien geschöpften, von der Studirkammer aus über die höchsten Angelegenheiten der Menschheit entschied und richtete; und daß ein Buch, wofür sein Autor nicht einmal einen Verleger finden konnte, bald nach seiner Erscheinung einen Eindruck hervorbringen würde, der sich in der That schwer beschreiben läßt. Alles taumelte betroffen empor vor diesen phantastischen Schilderungen gigantischer Leidenschaften, mit diesen Sturmglocken hatte noch kein anderer Dichter in die Herzen geläutet, und unvernommen waren bisher solche Töne des Grauens, der Furcht und der Angst: ja, rief jeder, wie hier das Entsetzen wimmert, die Sehnsucht klagt und schluchzt, die Treue sich bewährt, die verirrte Größe in die Schranken der Gesetzmäßigkeit freiwillig zurückkehrt, während ein lebendiger Rachegeist vor den Füßen des Sünders und des Verworfenen, abmahnend und den drohenden Zeigefinger erhebend, eine Hölle aufthut; wie hier nur Poesie und Leben ist, nur Genialität und Nachdruck, und nichts von Schwäche und markloser Gebrechlichkeit: so, und nicht anders, will das deutsche Gefühl die Elemente seines Trauerspiels, auf diese Weise kann sich bald ein kräftiges Schauspiel bilden, wenn der Dichter nur seine rohe Kraft zügeln lernt, wenn sein Gold, von Schlacken gereinigt, lauter erglänzt, und er sich aus dem Nebel jugendlich durcheinander gewirrter Ansichten und Gefühle hinaufschwingt in die Sonnenheitre der wahren Kunst. Weniger, als das elektrisirte Publikum, waren Geistlichkeit und Polizei mit den Räubern zufrieden; man witterte Verführung, Täuschung und Schwindel aller Art, und als sich einige überspannte Jünglinge

fanden, die nach den böhmischen Wäldern zu ziehn Lust verspürten, wurde das Achselzucken der Aengstlichen zu einem Zetergeschrei über die Immoralität des Dichters, sein Ruf, seine Zukunft waren eine lange Zeit gefährdet, und seine objektiven Gebilde galten als Resultate seiner eigenen Charakterverwilderung; ja, ein Herder war so schwach, mit ihm wegen des Räuberliedes bitter zu rechten, — als ob es möglich wäre, den Raub- und Mordgesellen andere als Worte der Verworfenheit in den Mund zu legen; und als ob ein Kundiger sich's beigehn lassen dürfte, dem Dichter zurechnen zu wollen, was seine dramatischen Personen sprechen und thun! Diese Ansichten haben sich denn allerdings in neuerer Zeit zwar verloren, aber man hat dafür die Räuber auch so gut wie ganz fahren lassen; und da es jetzt zum Ton des Tages gehört, über den großen Schiller loszuziehn, so ist sein erstes Werk, eben weil er es selbst für ein ganz mißlungenes ausgegeben, den Angriffen der kritischen Frechheit am meisten preisgegeben. Möge sich ein besseres Urtheil darüber wiederherstellen lassen! Also zuvörderst Nachsicht für die offenbaren Fehler der Räuber, namentlich für die karrikirte Verzeichnung des lasterhaften Franz. Vollkommne Schurken, an denen kein gutes Haar, gehören vor das Forum eines Kriminalgerichts, nicht in die Tragödie. Was über oder unter dem Menschen steht, entrückt ihn der Kunstbeschauung, und das Häßlich-Schöne darf zum wenigsten nicht als ausgeartete Menschheit dargestellt seyn. Mit dem Titus Andronikus, einer Jugendarbeit Shakspeare's, sind wir in demselben Falle, uns von den blutigen Zügen einer abscheulichen Grausamkeit mit Abscheu wegwenden zu müssen. Und dennoch, wie unendlich weit steht Schiller's Koloß über der blutrünstigen Fratze des Engländers! — Mit Unrecht möchte man übrigens Schiller'n den Vorwurf machen, daß er in Erfindung neuer Qualen zur Folterung der leidenden Menschheit einen gewissen, nicht zu beneidenden, Inquisitionsscharfsinn offenbare: denn, was noch wenig bekannt ist, der Inhalt der Räuber ist nicht Schiller's Erfindung. Im Languedok ist der Fall wirklich vorgekommen, daß ein Sohn den Vater einsperrte, und desto eher zum Gebrauch seiner Güter zu gelangen, und in den Zeitungen ist hierüber viel gesprochen worden; so wie auch Dutens, ein verschollener Memoirenschreiber, den Vorfall ausführlich erzählt hat. Schon Reinhold Lenz benutzte ihn zu

einem kleinen unerheblichen Drama, das im 2. Bd. seiner Gesammtwerke enthalten ist. — Unendlich besser, und der poetischen Wahrheit näher tretend, ist die Charakteristik des Karl Moor. Der Sprung von dem liederlichen Studenten zum Räuber, und von dem ausgestoßenen verlornen Sohne bis zum Mörder, ist allmählig motivirt, und in der Steigerung liegt keine Lüge, wohl aber in der Peripetie des letzten Akts eine unendliche Aussöhnung mit Welt und Geschick. Ueberhaupt ist der Schluß zwar matter, aber edler als alles Uebrige gehalten, und auch der Tod der Liebe erscheint einigermaaßen als Versöhner und Reiniger, indem der große Verbrecher sich über den gewöhnlichen Verbrecher aus Rachsucht stellt. Nur ein so edles Gemüth, wie das Schiller's, vermochte in die schreienden Dissonanzen der ersteren Akte das Adagio einer begütigenden Katastrophe hineinzuspielen; und wie wenig dieß einem andern, minder von der Natur bevortheilten Genie so gelungen sein würde, wie ihm, beweis't die Legion von verunglückten Stücken, die aus den Trümmern der Räuber hervorkrochen, und namentlich jener Flodoarde-Adelline. —

Amalia verdient nur als weibliches Seelengemälde Lob, da sie weder dramatisch in die Begebenheiten eingreift, noch sich des passiven Zustandes anders als durch einen erbetteten Tod erwehren kann. Wichtiger ist dieser Charakter, wenn wir ihn als Pol der übrigen weiblichen Schilderungen betrachten, die Schiller nachher entwarf. Er brachte durch seine Amalie eine neue Ansicht der Liebe in die deutsche Poesie. Einem sonderbaren Wechsel sind die Ansichten über Liebe und Ehe bei den deutschen Dichtern unterworfen gewesen. Die ältesten Deutschen mißhandelten die Frauen, verspielten, und brauchten sie als Sklavinnen. Im Mittelalter, namentlich im 13. Jahrhundert, ist dieß Gefühl in allen Dichtungen galant-sittlich ausgesprochen, ohne Rückhalt der Worte, Liebe und Genuß sind einerlei, und beide werden mit aller Gluth der Imagination ausgemalt, am dichterischesten im Tristan. Dieselbe Ansicht finden wir bei den Meistersängern, nur ist Alles nach gröberem Schnitt eingerichtet, man genießt die Liebe, beschmutzt sie aber durch grobe Zoten, gefällt sich in lauter Unflätigkeiten, und alle Schwänke und Possen der damaligen Zeit sind nichts als ein Gebräu von Vergehungen zwischen Pfaffen und Bauersfrauen, Edelknaben und Fräulens. In der darauf folgenden schlesischen Periode ist dieß Gefühl in der Dichtkunst ganz entartet,

und gleichbedeutend mit thierischer Wollust. Die Meistersänger scherzten plump, die Lohensteiner zwar feiner, aber so streifend von Liederlichkeit, daß man ihre Gedichte nicht ohne Ekel lesen kann. Die Dichter der Wieland'schen Epoche scherzten wie die Franzosen mit der Liebe, Goethe sprach alle ihre Eigenheiten aus, und erst Schiller veredelte sie und wies ihr einen reinsittlichen Charakter an. Bis Schiller hat man sich seither in der Regel gehalten, doch durchkreuzt sich auch ein seltsames Widerspiel von Sittlichkeit und Schlechtigkeit, von Ueppigkeit und Prüderie, in den neuesten Schauspielen und Romanen. — Maximilian von Moor ist schon eine tadellosere Zeichnung, die uns wechselweise mit Mitleid und Schrecken erfüllt. In's Innerste der Seele schneidend ist sein Wehruf, wenn er sich die Geschichte von Jakob und Joseph aus der Bibel vorlesen läßt; und nur die grelle Unwahrscheinlichkeit, daß Karl Moor den Abschied an Amalien mit Blut auf sein Schlachtschwert geschrieben haben soll, erinnert uns bei dieser erschütternden Stelle an eine trübe Wirklichkeit. In der ersten Scene, worin der alte Moor auftritt, findet man eine Stelle, die auf einem verlornen Posten steht. Sie heißt: „Die Sünden seiner Väter werden heimgesucht im dritten und vierten Glied — laß ihn vollenden" und läßt vergebens vermuthen, der Dichter habe eine Schicksalstragödie bezweckt, worin alte Schuld durch blutige Sühne getilgt werde, etwa wie in dem, vom Rosenroth der Poesie umleuchteten Calderonschen Räuberstücke „die Andacht zum Kreuz," und in der, nach diesem Vorbilde gedichteten Ahnfrau. In der Abstufung der Banditentemperamente, in der Schilderung ihrer Verworfenheit, und des Restes von Tugend, der ihnen noch anklebt und sie nicht unter die Zahl gemeiner Böswichte herabsinken läßt, vorzüglich aber in dem boshaften Humor, der sie bekleidet, und der ihnen selbst eine gewisse Zuversicht auf ein Gauner-Fatum (1, 2) beibringt, zeigt sich der Dichter schon als Portrait-Maler, der seine Physiognomien treffend aufzufassen weiß. — Die Nebenpersonen in den Räubern sind nicht ganz ohne Zweck eingeschoben, theils um irgend einer Laune Luft zu machen, oder eine Ansicht, z. B. über religiöse Angelegenheiten, aussprechen zu können. Die Geschichte des Kosinsky scheint nur der verunglückteste Theil des Stücks: solche Maitressengeschichten sind nur bei Kotzebue und Clauren wahrscheinlich. — Was nun das Dramatische und Scenische

betrifft, ſo iſt zwar die Expoſition deutlich, die Steigerung wohl vorbereitet, die Kataſtrophe am rechten Orte angebracht, doch merkt man die ſichtliche Verlegenheit des Dichters, mit ſeinem Stoff hauszuhalten, das Einzelne gehörig zu vertheilen, und eine Begebenheit nicht durch die andere zu erdrücken: daher auch die räumliche und Zeitausdehnung des Stückes, das zwei Jahre umfaßt. Des Lokalen wollen wir nicht einmal gedenken, eben ſo wenig der vielen Anachronismen, noch auch der außer Augen gelaſſenen Beobachtung der Sitten und Zeitverhältniſſe, aus welchem letztern Uebelſtande das ſeltſame Mißverhältniß entſtanden iſt, daß das Stück, welches während des ſiebenjährigen Krieges und in Sachſen, Schwaben, Franken und Böhmen ſpielt, auf dem Theater gewöhnlich im ſpaniſchen Koſtüm gegeben wird. Der Mangel an dramatiſcher Routine iſt in der Zeichnung des Franz am fühlbarſten, indem dieſer, der doch die Maſchine aller Intriguen leiten ſoll, in der That gar nicht handelnd eingreift, vielmehr in langausgeſponnenen, an überſpannten Philoſophemen reichen Monologen immer nur Entſchlüſſe ausbrütet, und die gefaßten durch den dritten Mann zur Ausführung bringen läßt. — In der Sprache iſt der Bibelausdruk Luther's unverkennbar; und wie dieſer energiſche Mann durch die Ueberſetzung des Teſtaments ein Deutſch aufgebracht hat, worin, nach langer Verſchlechterung, der deutſche Laut wiederum würdig und feierlich, ſüß und lieblich, fromm und begeiſtert, nachdrücklich und einſchmeichelnd ertönen konnte, ſo begann der Schiller'ſche Wohllaut ſich ſchon in den Räubern mit körniger Kraft entgegenzuſtemmen ſo der Gottſched'ſchen Verwäſſerung wie der Gellert'ſchen Verzärtelung, und aus dieſen jugendlich gährenden Maſſen entwickelte ſich allmählig der gereinigte volle Klang unſerer jetzigen Schriftſprache. Allein nicht nur in Deutſchland haben die Räuber, auf der Bühne wie im Leben, durch Anregungen und Nachwehen ein bedeutungsvolles Daſein bezeichnet: auch im Auslande ſetzten ſie ihre Wirkung auf das Volk fort. Mit großer Begeiſterung wurde das Stück in der engliſchen Ueberſetzung 1792 zu London empfangen, und ſpäter, 1800, erſchien eine zweite engliſche Uebertragung von Benj. Thompſon. Zu Paris bearbeitete es de la Marteliere, auf Beaumarchais Rath, zu revolutionären Zwecken, und ſchrieb, als ſein Werk allgemeinen Beifall fand, eine Fortſetzung deſſelben unter dem Titel:

Le tribunal redoutable, ou la Suite du Robert des Brigands (ſo hieß der erſte Theil), Paris 1793. — Unter den deutſchen Bearbeitungen für die Bühne, iſt die von Plümicke (Berlin 1793) die berüchtigſte: die Muſik zu den einzelnen Geſängen komponirte Zumſteeg. — Wie viele ſeltſame Ausſprüche über die Räuber in Recenſionen und Moralſchriften auch verlautet ſein mögen, ſo iſt folgender doch wohl der ſeltſamſte. Hans Edler von Puttlitz, auf Pankow in der Prignitz, in ſeiner Gegend der gelehrte Baron genannt, meinte: „Wer die Räuber ſchreiben könnte, mit dem möcht' er nicht allein durch den Wald gehn!" So meldet St. Schütze im 4. Jahrgang des Neuen Nekrologs der Deutſchen, Ilmenau 1828, Th. II. S. 605. Als Darſteller des Franz Moor haben ſich Iffland, Ochſenheimer und Devrient den berühmteſten Namen erworben. Ueber die Leiſtung des letztern ſteht ein ſchönes Urtheil in Klingemann's Kunſt und Natur Bd. III. S. 344. Iffland war der Erſte, der dieſe Rolle milderte und veredelte; die Lappländernaſe, das Mohrenmaul und die Hottentottenlippen, worüber Franz klagt, ſelbſt die rothe Perücke, fielen weg, und nicht durch äußere Grimaſſe, ſondern von Innen heraus, ſollte dem Böſewicht das Schandmal aufgedrückt werden: in widerlichen Scenen ſpielte er ſogar gegen die Angabe des Dichters, und wohl fühlend, daß nichts das Auge des Zuſchauers ſo ſehr verletzt, als ſehn zu müſſen, wie ein Kind an den heiligen Körper des Vaters die Hand legt, ſtieß er ſeinen Vater in der Sterbeſcene nicht in den Seſſel zurück, ſondern reckte blos, als wolle er es thun, die Hände krampfhaft gegen ihn aus, fuhr aber ſogleich wieder zurück und entfloh.

2. Die Verſchwörung des Fiesko, Trauerſpiel. — Der Ton der Räuber hallt im Fiesko nach, aber gebrochen und gemäßigter. Die Phantaſie, welche in jenem Stücke an übertriebenen und unnatürlichen Gebilden ihre Kraft verſchwendete, iſt hier durch die Schranke eines von der Geſchichte gegebenen Stoffes *) etwas eingeengt, aber nicht gefeſſelt, indem ſie jeden Augenblick Miene macht, ſie zu überſpringen und ſich in dem unermeßlichen Reich idealer Größe zu verlieren. Sch. wollte in dieſem Stück ein Opfer der Kunſt

*) Niklas Vogt, damals Prof. in Mainz, ließ, wie er mir mehrmal erzählte, durch den Schauſpieler Hert in Berlin Schiller'n den Stoff zu Fiesko angeben.

und Kabale in politischer Rücksicht malen; aber er hat sich, seinem eigenen Geständnisse gemäß, einen Vorwurf gewählt, dem er damals noch nicht gewachsen war, und so schildert er Menschen, die, nach seiner Zeichnung, nie gelebt haben, und Staatsverhältnisse, die reine Chimäre sind. Er wollte, von Tyrannenhaß durchglüht, ein sogenanntes republikanisches Trauerspiel schreiben, und hing diesem Fiesko zwischen die irdische Region der Sinnlichkeit und seinen erträumten Freiheitshimmel als das überspannte Abbild eines noblen Citoyen aus den Revolutionskriegen. Nur Verrina wandelt auf festen Füßen, in seinen Reden brennt das dunkle Feuer der Wuth gegen politische und moralische Unterdrückung aller Art, und in seinen Handlungen erkennt man einen leuchtenden Abglanz jener Heldenrömer, die ihr Vaterland über Alles liebten und deren Namen von der Geschichte verewigt werden. Neben Verrina ist der Mohr am besten gezeichnet: ein liebenswürdiger Schurke, der bei aller Spitzbubennatur, wie Falstaff, belustigt und durch einen Anflug von Humor ergötzt. Die Charaktere der Weiber sind ohne Glück behandelt. Wie wenig befriedigt uns diese buhlende Giftmischerin Julia! Wie undramatisch, ja wie empörend ist der unmotivirte Zufallstod der duldenden Eleonore! Die Scenen zwischen Bertha und ihrem Vater im Anfange werden durch undelikate Ausdrücke verleidet, an denen das Stück überhaupt reich ist. Die Fabel, welche der Held des Stücks den eindringenden Bürgern erzählt, ist zwar etwas derb, aber von schlagendem Eindruck, und erinnert an einen ähnlichen, von Livius erzählten Vorfall aus der römischen Geschichte, als das Volk auf den heiligen Berg entwichen war. In gleichem lebenswerthen Geiste ist die Scene mit dem Maler Romano. Uebersspannt sind die Monologe, namentlich derjenige, wo Fiesko im Anschaun seines von der Morgensonne beleuchteten Genua weilt (III, 2). Unästhetisch wirkt die Scene, wo die Sinnenlust Julia's den Gegenstand ihres Verlangens auf etwas sehr faßliche Art reizt (IV, 2). Da sich im letzten Akt ohnehin eine große Menge kleinerer Scenen drängen und die Aufführung des Stücks erschweren, so ist der von dem neuesten Herausgeber der Schiller'schen Werke eingeschobene Auftritt (V, 8), welchen der Dichter im J. 1785 für das Leipziger Theater verfaßte, allenfalls zu entschuldigen; doch wird er durch die 15. Scene desselben Akts unnöthig, wo Verrina seinen Entschluß nochmals an

Tag legt. Auch kleben dem Stück allerlei Spuren der damals dominirenden Dichterschule an: dem Personenregister sind z. B. Notizen über Spiel und Kostüm nach der Manier Iffland's angehängt, und bei jeder neuen Rede findet sich auch eine neue Parenthese. Eine derselben ist lächerlich, sie heißt: Alle Nobilis erblassen, Fiesko selbst verändert die Farbe. In allen Gesprächen ist der Pathos vorherrschend, Fiesko bedient sich selbst in seinem Kommando an die Diener einer fast schwulstigen Bildersprache (z. B. I, 4: Der Boden meiner Zimmer lecke ägyptischen Nektar u. s. w.). Unangenehm ist es, daß das Trauerspiel mit dem Wortspiel »Ertrunken« und »Ertränkt« endigt. — A. W. Schlegel hat den Fiesko sehr heruntergewürdigt. Unbefangenere Urtheile haben zwar die Mängel dieses Trauerspiels nicht verdecken wollen, aber seine Schönheiten nicht verkannt. — Ein Deutscher Namens Röhden hat das Stück in's Englische übersetzt, London 1796 (unter der Chiffre G. H. R.). Ancelot bearbeitete es für Paris (1825); in seiner Uebersetzung wird Fiesko von Verrina erstochen; es wäre ja möglich gewesen, sagen die Spötter, daß Fiesko schwimmen gekonnt, und dann würde die Katastrophe über den Haufen geworfen. Giannettino und Julia fehlen ganz. Plümicke, der auch die Räuber verunstaltete, gab 1792 eine Bearbeitung des Fiesko zu Breslau heraus. Noch ist ein dramatisches Gedicht: Fiesko von Karl Schreiber (Zürch 1804) hier anzuführen. Der unglückseligen Idee G. Reinbeck's, den Schiller'schen Fiesko in Verse umzuarbeiten (Koblenz 1822) kann man nur lächelnd gedenken. Ehe er die ganze Arbeit im Drucke herausgab, theilte er einige Probescenen in dem „Taschenbuch für Schauspieler von Lembert« mit, hoffend, die Bühnendirektoren würden bei künftigen Aufführungen des Fiesko auf seine Bearbeitung (auch Umänderungen des Scenengangs und Weglassungen wurden vorgenommen) reflektiren. Dieser gute Mann muß die Bequemlichkeitsliebe der deutschen Schauspieler schlecht kennen! Von welchem Kaliber seine Jamben sind, mögen drei Einleitzeilen zeigen:

Vor meinen Augen! die stadtkund'ge Kokette!
Im Angesicht von Genua's ganzem Adel!
Vor meinen weinenden Augen, Rosa — Bella!

3. Kabale und Liebe, Trauerspiel. — In keinem seiner Stücke zeigt sich der Dichter, selbstständige Größe verkennend, so

hingegeben, angeregt und bestimmt durch die, sie sei Verirrung oder Bahnbrechen gewesen, von seiner Zeit genommene Richtung, daß wir fast in jeder Figur desselben einen Repräsentanten der damals herrschenden und in einem jungen dichterischen Brausekopf noch nicht ganz geläuterten Ansichten und Ideen finden: die grelle Uebertreibung satanischer Höflinge im Präsidenten, die Werther'sche Vernichtungswuth im Ferdinand, die kränkliche Empfindelei im Charakter Luisens, die schroffe Trennung der Standesverhältnisse im Hofmarschall Kalb, der Schubarth'sche Tyrannenhaß in dem Bürgerpaar und dem fürstlichen Kammerdiener, und die Lessing'schen Gegensätze (Orsina und Emilia) der reinen und buhlerischen Liebe — ein Gegensatz, den Schiller fast durch alle seine Trauerspiele mit einiger Einförmigkeit durchgeführt hat — in Luise und Lady Milford. Wollte der Dichter, was er in den Räubern durch gigantische Größe über das Maaß des Irdischen hinweggerückt, mithin psychologisch versehen hatte, im Fiesko historisch wieder gut machen, so ist er bei aller Dichterkraft und Größe doch beidesmal den Extremen der Charaktere und Ideen so nah getreten, daß er selbst in Kabale und Liebe, worin er sich in das ruhigere Geleise des bürgerlichen Trauerspiels zurückzog, noch diejenige Unruhe und Unstätigkeit in Erfindung und Ausführung darlegte, welche sich mit der plastischen Gestaltung wirklicher Menschennaturen nicht verträgt. Daher die vielen Inkonsequenzen und Widernatürlichkeiten, welche selbst dem blödesten Auge in diesem Intriguengewebe auffallen müssen, und die uns den Tod der beiden Liebenden nur als aus dem Willen des Autors, nicht aber aus der unabänderlichen Nothwendigkeit der Verhältnisse und dem Rathschluß des Ewigen hervorgegangen darstellen. Mit den Worten »Schlange wenn du lügst« (III, 4) wendet sich die Intrigue zum Nachtheil der handelnden Personen um, und Alles wird unbegreiflich, unmöglich, ja Einiges widersinnig, wie z. B. der Glaube Ferdinands, Luise könne den Kalb lieben; das Niederschreiben des von Wurm diktirten Briefs; und die Dummheit, welche dem Major zugetraut wird, indem man ihm nicht so viel Verstand zumuthet, diesen haltlosen Trug zu durchschauen und zu zerreißen. Im Uebrigen sind die tausend Schönheiten des Stücks, eine Verherrlichung des Gedankens, daß die Liebe die letzte Hand an die Seelen legt, von jedermann, der seinen

Schiller liebt, zu tief gefühlt, es spricht sich allenthalben so viel Poesie, Kraft und Fülle aus, alle Gesinnungen fliegen so dichterisch über den plumpen Gang der häuslichen Begriffe hinweg, daß wir nicht nöthig haben, der allgemeinen Bewunderung neue Worte zu geben. Im Auslande ist Kabale und Liebe weniger bewundert worden als die übrigen Dichtungen Schiller's (ein Deutscher und ein Engländer, Timäus und Lewis, übersetzten das Stück ins Englische, jener 1798 und dieser 1797; auch in's Spanische ist es übergegangen, und den Franzosen unter dem Titel „La fille du Musicien" vor einigen Jahren zugängig geworden), in Deutschland aber bleibt es vorzugsweise ein zu einer gründlichen Darstellung geeignetes Lieblingsstück. *)

4. Don Karlos, Trauerspiel. — Don Karlos ist zwar nicht aus Einem Guß, aber trefflich in seinen Theilen, und eröffnet den Reigen der versifizirten Trauerspiele, womit Sch., nachdem er die in seinen drei ersten Kraftversuchen eingeschlagene Bahn verlassen, die höhere Kunstregion betrat. Weil es für die Darstellung an einem Abende fast zu groß, und dabei mehr die Verwirklichung einer Idee, als die Idee der dramatischen Wirklichkeit im Auge hat, nannte der Verf. es selbst »ein dramatisches Gedicht«. Die drei ersten Akte gehören einer andern Periode an, als die beiden letzteren: in den ersteren ist Karlos der Hauptheld, mit der Unterredung zwischen Philipp und Posa (III, 10) ändert sich der Plan, das Stück erleidet einen sichtlichen Umschwung, Karlos, für den der Dichter sein Interesse unterdessen verloren, tritt zurück, und Marquis Posa,

*) Es ist bekannt, daß sich in der Rolle der Luise die verstorbenen Künstlerinnen Krüger und Methmann am meisten auszeichnet. Kotzebue warf (einer mündlichen Erzählung nach) der letztern einmal vor, sie lasse sich als Luise von ihrem natürlichen Gefühle zu sehr beherrschen und hinreißen. Den Gegenbeweis hiervon lieferte die Künstlerinn ihm dadurch, daß sie ihn zu sich auf's Theater einlud, ihn bei der Scene, wo Wurm ihr den Brief diktirt, neben sich hinter die Koulissen postirte und ihm, während ihres mit der größten Kunst inzwischen fortgesetzten, und mehrmals durch Beifallsbezeugungen unterbrochenen Spieles, ein Billet adressirte, worin sie ihn unter Angabe aller einzelnen vorzufindenden Gerichte zum Abendessen einlud, um alsdann sein Urtheil zu widerrufen.

der mit Recht bewunderte Idealiſt, nimmt ſeine Stelle ein. Im Charakter dieſes Poſa lebt Schiller's göttliche Ahnung einer freien Welt, von der er in ſeinen jüngeren Jahren immer beſeelt geweſen, wieder auf, an ſeinen Freiheitstraum knüpft er, mit genauer Kenntniß des Katholizismus in Spanien, ſeinen Haß gegen jede geiſtige Unterdrückung, ſtellt dieſer gegenüber das tragiſche Gewirre unglückſeliger Leidenſchaften, webt die tauſend Intriguen eines verrufenen Hofes hinein, und liefert ſo ſein blühendes, den reineren Kunſtforderungen genügendes erſtes Bühnenwerk. Philipp der Zweite erſcheint hier nicht bewcinenswerth, als abſcheulich, und abſichtlich iſt Alles vermieden, wodurch er zum gemeinen Tyrannen herunterſinken könnte. In der Eliſabeth ſtellt Schiller, nach der Leonore im Fiesko, zum zweitenmal die edlere weibliche Natur in ihrer ſiegenden Unſchuld dar. Dramatiſcher wäre es freilich geweſen, wenn der Dichter die Liebe Eliſabeth's zu ihrem Stiefſohne, anſtatt ſie nur ahnen zu laſſen, deutlich ausgeſprochen, und davon Veranlaſſung genommen hätte, die Königin in der höchſten Entſagung und in dem Opfertode des eigenen Herzens darzuſtellen. Die im Uebrigen ſehr brave Scene (IV, 9) im Kabinet Philipp's, wo ſie zu Boden ſtürzt, leidet durch die mehrmalige Anredeformel „Madame" nicht wenig, denn der tragiſche Reifrock und der Stelzenkothurn aus den Tagen Ludwig's XIV. wird unwillkürlich ſichtbar. Wer den hiſtoriſchen Charakter des Karlos genauer kennt, muß Gott danken, daß er hier im veredelten Weſen erſcheint: aber ſelbſt in der Metamorphoſe wird ſeine erhitzte Schwärmerei oft zur völligen Charakterloſigkeit: ſo will er, nachdem Poſa, Eboli und Lerma das Geheimniß ſeines Herzens zu wiſſen bekommen, dieſes unaufgefordert auch noch dem Prior des Karthäuſerkloſters aufdringen (II, 14), obgleich dieſer ſich dafür bedankt, und ſich ſelbſt für einen abgelebten Schatten erklärt. In den Scenen mit der Prinzeſſin Eboli muß man bedauern, daß verirrte Sinnlichkeit, mit wie feurigem Pinſel ſie auch gemalt ſei, doppeltermaßen zur Karrikatur wird, wenn ſie die Linie der Wahrheit überſchreitet: man kann dabei nur das Kolorit, nicht immer den Künſtler bewundern. Der Charakter des Poſa iſt ſchön, didaktiſch-groß gehalten, aber nicht immer leicht aufzufaſſen, ſelten dem Ideale gemäß darſtellbar: unverkennbar iſt dieſer Weltbeſſerritter das Organ der

Geſinnungen, welche in des Dichters eigener Bruſt lebten, und wie ehren ſeine Jugendträume, indem wir uns an den erhabenen Lehren des Marquis erlaben. Den Kantiſchen Idealismus, dem Schiller anhing, hat er aus dem philoſophiſchen Syſtem in die vortrefflichſten Verſe umgeſchrieben. Alba wandelt als Löwe in der Höhle, nicht im düſtern Raubwald. Dominge ſtreift nicht ſelten an das Plumpe, und findet zum Glück an dem Großinquiſitor einen eindringendern Repräſentanten des ſpaniſchen Fanatismus. Schiller's Briefe über Don Karlos bezeugen, wie ſehr der Dichter über ſeine eigenen Geiſteswerke zur Klarheit gekommen war. — Das Manuſkript dieſes Trauerſpiels wurde von einem deutſchen Fürſten aus Schiller's Nachlaß um einen hohen Preis erſtanden. Ein Beiſpiel, wie wenig paſſend die Urtheile vielſeitiger Stubengelehrten manchmal ſind, gibt der Ausſpruch Joh. Gottfr. Eichhorn's in ſeiner Literaturgeſchichte (1799) S. 567: „Schiller's Don Karlos iſt ein Familiengemälde, im handelnden Dialog durchgeführt, nicht zur theatraliſchen Darſtellung, ſondern blos zum Leſen.“ Dr. Albrecht zu Hamburg übertrug den Don Karlos (Hamburg bei Vollmer 1808) für bequeme Komödianten in Proſa! — Engliſch, London 1798. Holländiſch, für das Theater verkürzt, von Weſtermann. — Elisabeth de France, tragédie par Alexandre Soumet, iſt dem Schiller'ſchen Karlos nachgebildet. Der Globe hat folgendes ſchöne Urtheil, bei Gelegenheit der Beurtheilung dieſes Stücks, über Schiller ausgeſprochen: »Dieſer große Dichter idealiſirt mehr als ein anderer ſeinen Gegenſtand. Ganz reflektirendes Genie, lyriſchem Träumen hingegeben, erfaßt er irgend eine Idee liebevoll: lange beter er ſie an in der Abſtraktion, und bildet ſie langſam nach und nach als ſymboliſche Perſon aus, dann auf einmal mit entflammter Einbildungskraft bemächtigt er ſich der Geſchichte, und wirft den Typus hinein, den er erſonnen hat. Eine Epoche, ein Ereigniß, ein Menſch wird wie durch Zauberei der Ausdruck ſeines geliebten Gedankens; wirkliche geſchichtgemäße Thaten, Charaktere, Gefühle, Leidenſchaften und Vorurtheile jener Zeiten, Alles modelt ſich nach dem Bilde, das er im Grunde ſeines Herzens trägt, Alles bildet ſich um, indem es von da zurückſtralt.“ — Ueber einen verballhornten Schluß des Don Karlos (von welchem »Theaterlump« er herrühret, weiß ich nicht), wonach das Stück früher

hin und wieder gespielt wurde, hat sich Näke, Prof. der Eloquenz zu Bonn, in einem Programm zum Lektionskatalog vom Sommer 1823 ausgesprochen. — F. Ries hat eine Ouvertüre zum Don Karlos komponirt, die auf dem Niederrheinischen Musikfest zu Köln 1828 zum erstenmal aufgeführt wurde.

5. Wallenstein, dramatisches Gedicht. — I. Wallenstein's Lager, Vorspiel. — Wenn man auch bei Schiller's Wallenstein den strengen Begriff der griechischen Trilogie, der Einheit und Vollendung aller Theile in sich schließt, entfernen muß, so möchte, was auch schon Böttiger angedeutet hat, der erste Theil desselben mit einem Zweige des griechischen Schauspiels, von dem freilich zu sparsame Ueberreste vorhanden sind, um eine genauere Vergleichung anstellen zu können, dennoch am meisten Aehnlichkeit und Verwandtschaft haben; wir meinen mit dem satyrischen Drama. Der ganze Akt ist Erweiterung eines Prologs; die Betrachtung über das, was folgen soll, ist handelnd geworden, und durch ein geschickt entworfenes Lagertableau eröffnet sich uns eine überraschende Aussicht in die verwickelten Verhältnisse von Welt und Zeit während des dreißigjährigen Krieges. Das Bild ist frappant, grotesk, lebendig, Licht und Schatten sind wohlvertheilt, und das Kolorit könnte dem Gegenstand nicht angemessener sein. Soll Wallenstein's Lager aufgeführt werden, so kann dieß wohl nicht anders mit Beifall geschehen, als indem das große Tableau sich in verschiedene kleinere spaltet, die rasch aufeinander folgen und das Ganze lebendig und in voller Thätigkeit erhalten. — Der alte Weimaraner Schauspieler Genast soll die Kapuzinade am besten, und zu Schiller's Freude so gegeben haben, wie er sie sich gedacht. Man macht aus der Kapuzinade gewöhnlich die Predigt eines unverständigen Bettelmönchs, nicht wissend, daß in diesem Tone die berühmtesten Kanzelredner jener Zeit gegen Thorheiten und Schlechtigkeiten eiferten. Dieselben wollten im Volkston auf das Volk wirken, und da sich auch der Religion eine heitere Seite abgewinnen läßt, so verschmähten sie nicht, manche Lehren derselben im humoristischen Gewande vorzutragen. Dieser gutmüthige und freundliche Humor spricht sich am sinnigsten in den Predigten Ulrich Megerle's aus, ihn hat Schiller bei seiner Lagerpredigt bestimmt im Auge gehabt, die, von diesem Standpunkt aus betrachtet,

als ein Beitrag zur Zeitcharakteriſtik angeſehen, und in religiöſer Hinſicht nicht verletzend ſein kann. Einzelne Stellen aus der Kapuzinerpredigt laſſen ſich ſogar bis auf den Wortausdruck im Abraham a Santa Klara nachweiſen. So heißt es in ſeiner Sonntagspoſtille: „Ich nicht, ich nicht! wie ich ſag', ich nicht! Saul hat laut der heil. Schrift ſeines Vaters Eſel geſucht und gefunden! ich nicht. Das Weib im Evangelio hat den verlornen Groſchen geſucht und gefunden — ich nicht. Maria und Joſeph haben den zwölfjährigen Jeſum geſucht und gefunden — ich nicht. Ich habe lang und aber lang einen guten, redlichen, treuen und beſtändigen Freund geſucht, aber nicht gefunden u. ſ. w.“ — Eine geiſtreiche Parodie dieſer Kapuzinade iſt Sperling's Theaterpredigt von J. Schütz in Selbrig's Almanach der Parodieen und Travestieen auf das J. 1826. Denſelben Zweck verfolgt Fr. Steinmann's Parodie als Prolog zu dem Drama: Der geſtiefelte Affe. Siehe deſſen Narrenbibliothek, Berlin 1827. H. I. Als die Weimar'ſchen Freiwilligen im Freiheitskriege ausmarſchirten, dichtete Göthe eine auf dieſe Gelegenheit bezügliche Scene (Werke, A. L. H. Bd. IV, S. 216), worin das Abſchiedslied des Sängers nicht ganz ungewöhnlich, ſonſt aber wenig Ausgezeichnetes iſt. Göthe ließ damals ſeinen Sohn mitmarſchiren, aber bald wieder umkehren.

II. Die Piccolomini, Schauſpiel. — Die Scene erweitert ſich, und der tragiſche Ausgang der Begebenheiten im Leben Wallenſtein's, ſeiner Familie und Anhänger wird vorbereitet. Er ſelbſt, der ſeltſam große Held, tritt auf den Schauplatz der Begebenheiten, zwar noch ſpielend mit ſeinen Planen und Entwürfen, aber doch mit jenem großartigen Ausdruck der Geſinnungen, der es überall gewahren läßt, welche Verheerungen dieſer jetzt mit Rauch und Aſche um ſich blaſende Veſuv anrichten könne, wenn er die kochende Lava ſeines Zornes auf ſeine verderbten Umgebungen auswirft. Sein Schwanken iſt nicht die zauberhafte Ungewißheit eines Befangenen, der nicht weiß was er will: es iſt das Bewußtſein des Löwen, der überzeugt iſt, daß man ihn ſchon an der Klaue erkennen würde, wenn er ſie dereinſt über die Welt ausſtreckt; und Sch. iſt daher von dem Vorwurfe freizuſprechen, er habe durch eine unbeſtimmte Zeichnung dem erſten Erſcheinen ſeines Helden geſchadet. So wie Wallenſtein in dem Augenblicke, wo dieſes Stück ſpielt,

den Lauf der politiſchen Verhältniſſe richtet, ſo ſteht ihm zur Seite ein alter finſterer Magus, (Zeno, ein ſeiner Zeit berühmter Jeſuit) und forſcht aus dem irdiſchen Gewirre dem Gange der Sterne und Planeten nach: ihr Standpunkt hat ſich von Jugend an auf das Leben des Herzogs einflußreich geäußert; wie durfte daher der aſtrologiſche Wahn in dieſem Stücke fehlen, das überall das Walten eines ſtrengen Geſchicks andeutet. Es verkettet und entwirrt die Begebenheiten, geht bald als finſterer Geiſt im Saale um, und tritt bald als offenbarer Lenker der Geſchichte auf. Unübertrefflich iſt, was in der 4. Scene des 3. Akts über Sterndeutung geſagt wird; ebenſo herrlich, ein Muſter der dichteriſchen Beredſamkeit, was Max (I. 4) in einer meiſterhaften Scene, die den Krieg und Frieden parallelisirt, zum Lobe Wallenſtein's ſagt. Am wenigſten können wir in dieſem Theile über die Terzky's ein Urtheil gewinnen; doch ſteigert dieſes die Erwartung auf das Folgende. Die Trinkſcene am Ende des 4. Akts verräth, wie ſehr Sch. der Mann war, deſſen kühner Geiſt ein in jeder Hinſicht vollendetes Militairſtück in's Leben zu führen vermochte; auch hat er bei dieſer Partie die Geſchichte als treue Helferin genommen, deren Freunde ihm noch mehr danken würden, wenn er, der Andeutung eines verehrten Kritikers gemäß, ſich nicht blos auf die Dramatiſirung der Katastrophe im Leben Wallenſtein's beſchränkt, ſondern den ganzen dreißigjährigen Krieg in ſeine Dichtung hineingezogen hätte. Doch kann dieß immer nur ein Wunſch für, nicht ein Tadel gegen Sch. ſein, da es unſinnig wäre, demſelben vorzuwerfen, daß er Dieſes oder Jenes unterlaſſen, was ein anderer großer Dichter unter anderen Umſtänden, z. B. Shakſpeare in ſeinen Königſtücken, gethan.

III. Wallenſtein's Tod, Trauerſpiel. — Ein Werk, »das Pallas gleich entſprungen in Waffen uns der Weisheit Wort verkündet,« wie Riemer in ſeinem Prolog zu demſelben ſagt. Ein vortreffliches Nationalwerk, die erſte deutſche Schickſalstragödie. Wallenſtein, hin und her kämpfend mit ſeinen dunkeln Planen und Entwürfen, trägt, indem er es verſucht, ſein Schickſal in ſich, die Verwickelungen des Zufalls bilden ſein Fatum, und die Erinnye, die er gedacht, ſteht leibhaftig vor ihm, zum Zeichen, des Menſchen Leidenſchaft ſei ſein Schickſal. Wallenſtein erkennt erſt ſpäter, was des Sterblichen Loos leite; früher war er noch dem aſtrologiſchen

Wahn verfallen, in den Sternen wollte er, weil sie sich von Jugend auf einflußreich auf sein Leben geäußert, dem Walten des Geschicks nachspüren, und darum sehen wir ihn aus dem irdischen Gewirre dem Gang der Planeten nachforschen. Das Geschick, das in Wallenstein's eigner Brust ruht, geht tragisch in Erfüllung, während der Wahn und Trug, den er sich aus den Konjunkturen der Planetenbilder hergeholt, in einer räthselhaften Lüge, indem ihre Verheißungen mit der Wirklichkeit in den grellsten Gegensatz treten, sich selbst auflösen. So wird Wallenstein durch den Aberglauben an den Rand des Verderbens geführt, und durch sein inneres Schicksal gerichtet. Als Mensch erweckt er in Allem, was er thut, unsere Achtung, da seine Fehler auf Rechnung seines Temperaments, nicht des Charakters fallen; als Feldherr scheint er manchmal zu wild, zu vertrauensvoll, aber darum, seinem geschichtlichen Namen nach, noch größer; musterhaft ist seine Unterredung mit Wrangel (I, 5), einzig der Auftritt mit den zehn Kürassieren (III, 15), unnöthig ein fernerer Lob seiner Erzählung: »Es gibt im Menschenleben Augenblicke.« Es ist anerkannt, eine wie unbeschreibliche Kunst der Dichter in Schilderung des Max Piccolomini und der Thekla (geschichtlich: Maria Elisabeth) entfaltete. Er hat sich durch dieses rührende Gedicht in den Herzen aller Liebenden einen ewigen Thron errichtet, und er selbst scheint von seinem Phantasiegebilde so ergriffen gewesen zu seyn, daß es seinem Herzen wehe that, die letzte Hand daran zu legen. Als Geisterstimme hat seine Thekla die Frage Derjenigen beantwortet, die die Heimath der Liebe nicht kennen. Doch ist Schiller von dem Vorwurfe nicht frei zu sprechen, daß Thekla's Erscheinung eine ganz lyrische ist, indem sie nie aus ihrem individuellen Gefühl handelnd heraustritt. Unbegründet jedoch scheint der Einwurf, die Liebe zwischen Max und Thekla sey nur als Episode eingeflochten. Hiergegen läßt sich fragen: soll nicht Wallenstein's Benehmen gegen seine Tochter eine bedeutende Richtung seines so oft blos von der schlimmen Seite beleuchteten Charakters aufhellen? knüpft Max nicht das Gewebe der Handlung, indem er, der Unverdorbene, was Klugheit und Bosheit ersennen, in jugendlicher Kühnheit über den Haufen wirft, sich in den Tod stürzt, und des Ältesten Piccolomini Nemesis, Wallenstein's Rächer wird? Seine Anhänglichkeit an letztern ist mit seltener Innigkeit geschildert, und

dadurch, daß ihm der Feldherr das größte Gegenvertrauen ſchenkt, wird er ein überall eingreifender, unentbehrlicher Theil des Gemäldes. — Schiller war als Dramatiker am glücklichſten in Schilderung der reinen frommen Liebe. Von der Amalia in den Räubern bis zur Bertha im Tell ſind ſeine meiſten Frauennaturen idealiſirt. Die einzige Ausnahme macht Maria Stuart. Seine meiſten Weiber erinnern an eigne oder fremde Gebilde. So iſt die Herzogin Wallenſtein nur ein Nachklang der Eleonore im Fieſko. Auch die Gräfin Terzky darf nicht zu den gelungenen Charakteren gerechnet werden; war ihre Mannweiblichkeit zu ſtark hervorgehoben, ſo iſt es das Motiv ihres Todes um ſo weniger. — Zur Würdigung des Wallenſtein iſt in neueſter Zeit, kritiſch und antikritiſch, mit doppeltem Eifer geſtritten worden. Freilich fand ſich dabei mitunter bewährt, was ſchon Solger (Nachlaß Bd. I. S. 116) notirte, »daß Schiller's Wallenſtein das eigne Unglück gehabt habe, inſipide Rezenſenten zu finden.« Man vergleiche: Ueber Schiller's Wallenſtein in Hinſicht auf griechiſche Tragödie, von W. Süvern, Berlin 1800. K. G. Fleiſcher bearbeitete den Wallenſtein fürs Theater, Glogau 1802; eine ähnliche Bearbeitung »zur Aufführung eines Abends« erſchien zu Mannheim 1802. Benjamin Conſtant, der eine Zeitlang in Deutſchland lebte, hat den Wallenſtein wacker in's Franzöſiſche überſetzt und mit einer gehaltreichen Vorrede begleitet, worin er u. A. über deutſche und franzöſiſche Begriffe von Liebe ein wahres Wort redet. Engliſch, von Coleridge, London 1800. Ueber eine zweite engliſche Uebertragung (Edinburg 1827) macht Göthe (Kunſt und Alterthum VI., S. 304) folgende intereſſante Bemerkungen: »Während der Arbeit an dieſer höchſt bedeutenden Trilogie kam ich dem Verfaſſer nicht von der Seite. Er hatte die Gabe, über das was er vor hatte, ja ſo eben arbeitete, ſich mit Freunden beſprechen zu können. Ein wunderbares Nachgeben und Beharren lag in der Natur ſeines ewig reflektirenden Geiſtes, ſtörte ſeine Produktion keineswegs, ſondern regelte ſie und gab ihr Geſtalt, wie aus unſrer durch zehn Jahre geführten Korreſpondenz zu erſehen ſein wird. Brachte' ich nun, nach ſeiner Vollendung, dieſes dreifache Werk, gemeinſchaftlich mit meinem Freunde auf das Theater, erduldete ich die Unbilden aller Proben, die Mühſeligkeiten der ganzen Technik, den Verdruß, daß denn doch

zuletzt nicht Alles gehörig zur Erscheinung gelangte, wohnte ich so mancher Vorstellung in kritisch dirigirendem Sinne bei, klangen zuletzt die herrlichen Worte in des Schauspielers individuellem, nicht immer rein korrespondirenden Sprachton mir vor die Ohren, wußt' ich das Gedicht auswendig: so wird man mir verzeihen, wenn ich sage, daß es mir zuletzt ganz trivial und bedeutungslos ward, so daß ich es in vielen Jahren weder wiedersehen noch lesen mochte. Nun aber trat es mir auf einmal in der Sprache Shakspeare's entgegen, die große Analogie zweier vorzüglicher Dichterseelen ging mir lebhaft auf; es war das reine frische wieder, dasselbe in einem andern, und so neu, daß es mich wieder mit seiner völligen Kraft ergriff und die innerlichste Rührung hervorbrachte. Die Vorrede ist höchst bedeutend, indem ein tiefes Studium der Schiller'schen Werke daraus hervorgeht. Von dem Lager, das er nicht zu übersetzen wagt, gibt er historische Kenntniß, den Schlußgesang aber übersetzt er, und wir vernehmen ihn auf's Neue in fremder Sprache ebenso aufregend wie er vor Jahren auf uns wirkte.« — Heinrich Karl Ebell setzte den Monolog der Thekla in Musik, Berlin 1801. — Fr. Förster gab eine Sammlung von ungedruckten Briefen Wallenstein's an seine Generale, namentlich an Arnim, zu Berlin 1828 heraus. — Neuerdings hat Raupach den Wallenstein für das Theater bearbeitet, und nach seinen Anordnungen ist das Stück in Berlin gegeben worden.

6. Maria Stuart, Trauerspiel. — Erschien im J. 1800 zu Tübingen, und wurde am 18. Juni dess. J. auf dem Hoftheater zu Weimar zum erstenmale dargestellt. Vgl. hierüber Döring's Biographie Schiller's, 2. Aufl. S. 201 — 206, und die Zeitung für die elegante Welt, März 1823, Nro. 49 — 51. Der Beifall, den das Publikum diesem Trauerspiele zollte, war sehr groß; ungeachtet der grundlosen Angriffe Merkel's (Briefe an ein Frauenzimmer, Hefte IX) und mancher gründlichen Rügen Herder's (Adrastea St. IV S. 356) brach das Stück sich immer weitere Bahn, und gilt jetzt für eine der besten und gediegensten Arbeiten Schiller's. Die schönste Würdigung desselben lieferten Huber (Allg. Liter. Zeitung 1802, Nro. 1 — 2) und Böttiger (Minerva 1813, S. 15 — 72). Fast gleichzeitig mit dem Original erschien in London eine Uebers. der Maria Stuart, die aber kalt aufgenommen und bald vergessen wurde. Schiller's Einleitung mochte daran meisten-

theils Schuld ſein, da dieſelbe eher geeignet iſt, gegen die unglückliche Heldin des Stücks zu ſtimmen als die ganze Theilnahme an ihrem Schickſal in Anſpruch zu nehmen. Lebrün's franz. Nachahmung (Paris 1820) machte größeres Aufſehn; der Puriſterei ſeiner Nation zu Gefallen, tilgte der Ueberſ. die Rollen des Aubeſpine und Bellievre ganz weg, weil Schiller in der Heirathsangelegenheit Eliſabeth's mit Franz von Anjou ſowohl gegen die Zeitrechnung als in anderen Umſtänden fehlte*). — Aber auch ſchon vor Schiller war die Geſchichte der ſchottiſchen Königin als Stoff zu Trauerſpielen benutzt worden. Banks ſchrieb ein geſchichtlich-treues Trauerſpiel: Albions Königinnen (1684), und Alfieri hat eine Maria Stuarda auf Veranlaſſung ſeiner Geliebten gedichtet (Denkwürdigkeiten aus dem Leben Alfieri's, Amſterd. II. S. 76). Unter den unzähligen hiſtoriſchen Schriften über Mariens Schickſale und ihr Verhältniß zu Eliſabeth nimmt eine kleine Schrift von Friedrich Gentz über Maria von Schottland (Berlin 1799) den Oberrang ein. Wie kurz gefaßt dieſelbe auch iſt, ſo liefern die Unterſuchungen doch die gründlichſten Reſultate. — Die Vorwürfe, die man dem an Schönheiten ſo reichen Schiller'ſchen Trauerſpiel macht, beruhen zum Theil auf Glaubensmeinungen und betreffen am meiſten die Zankſcene der Königinnen und den Beicht- und Kommunionakt. Was die erſtere betrifft, ſo kommt hier das Meiſte auf die Schauſpielerinnen an, damit der Effekt dieſer kräftigen Stelle gehörig hervorſpringe. Wo eine Jagemann als Eliſabeth, und eine Bethmann als Maria aufgetreten iſt, da wurde die Parkſcene gewiß zum Lichtpunkt der Darſtellung. **) Iſt doch ſchon im Nibelungenlied auf großartige Weiſe geſchildert worden, wie zwei Königinnen »einander ſchulten.«

*) Derſelbe nichtige Vorwurf trifft die perſönliche Zuſammenkunft Eliſabeth's mit Maria im Park zu Fotheringhon. Wie kann der Dichter auf die hiſtoriſche Evidenz ſolcher Thatſachen Rückſicht nehmen! Müßte er das, ſo wäre auch die ganze Fabel von Don Karlos, die Kataſtrophe in der Geſchichte der Jungfrau von Orleans, und die Einwebung des Parricide im Tell als reine Erdichtungen Schiller's zu verwerfen. S. Werner's Vorrede zur Mutter der Machabäer S. 2.

**) Vgl. über beide Künſtlerinnen Böttiger und Döring an den angeführten Stellen. In den Koſtümen für das kön. Nationaltheater zu Berlin, Heft III, 2, 3, finden wir die Bethmann zweimal als Maria.

Die Beschuldigung, Schiller habe durch die Bühnenbeichte und Bühnenkommunion der katholischen Religion geschadet und Aergerniß gegeben, beruht zum Theil auf Vorurtheilen. Wollen wir diese Scene bei Sch. anstößig finden, so müssen wir auch alle älteren geistlichen Schauspiele verbannen und dem Mittelalter zürnen, das sich an mysteriösen Spielen erbaut und aufgebildet hat. Herder's Hinweisung, daß die Enthüller von Mysterien bei den Griechen bestraft wurden, will nichts bedeuten, da wir keine Heiden mehr sind. Und zudem, hat Sch. nicht in einem und demselben Charakter, im Mortimer, die Schattenpartie des Katholicismus neben die Lichtseite desselben gestellt? Der Jüngling, der die herrlichen Formen des katholischen Glaubens, als »nicht von dieser Welt« stammend, mit glühenden Farben malt, spricht auch vom Ablasse mit Ausdrücken, deren sich die sächsischen Zettelverkäufer zur Zeit der Reformation nicht geschämt hätten. — Schiller ging, um den Charakter seiner Heldin ganz zu erschöpfen, so weit, daß er ihre erhabensten Aeußerungen aus den im Besitz der Stuart'schen Familie noch vorfindlichen Prozeßakten der schottischen Königin wörtlich entnahm. — Merkel wollte den Monolog der Maria am Anfang des 3. Akts aus dem Grund unterdrückt haben, weil die darin enthaltenen Reime ihn so sehr in der Illusion störten, daß es ihm völlig unmöglich sey, die wirkliche Maria dabei in der Idee vor sich festzuhalten! — Im J. 1827 ist Maria Stuart, als große Oper, mit »mittelmäßiger« Musik von Coccia, zu London auf's Theater gekommen. Eine Notiz in der Zeit. f. d. eleg. Welt, 1827 S. 1128, sagt darüber: Dem Texte sieht man es an, daß der Dichter Schiller's Trauerspiel mindestens aus einer Uebers. kannte. Es müßte ein sonderbarer Zufall seyn, wenn der Arie:

— Oh mira! dove
Sorgon que' bigi monti, ivi è la dolce
Mia Scozia; e queste nubi,
Che discendon di là, forse' hanno veduta
De' miei padri la reggia.

nicht zum Grunde läge:

Dort, wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Gränze an;
Und jene Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs Ozean.

Mit dem in dieſer Notiz ausgeſprochenen Urtheil ſtimmt ein anderes, Morgenblatt 1827 S. 684: Korr. aus Londen, völlig überein. — Eine engl. Ueberſ. der Maria Stuart erſchien zu Tübingen 1801.

7. Makbeth, Trauerſpiel nach Shakſpeare. — Es gab eine Zeit, wo man dieſes Trauerſpiel für das Meiſterwerk Shakſpeare's hielt und es wegen des tragiſchen Schreckens, den es in ſeiner furchtbaren Erhabenheit verbreitet, nicht genug rühmen zu können glaubte. Jetzt, wo man den großen Briten auch von einer andern Seite bewundern lernte, hat das Stück von ſeinem äußern Anſehn zwar Etwas verloren, indeß wird ihm ſein innerer Gehalt nie geraubt werden. Die Charaktere des Makbeth und ſeines Weibes ſind häufig verkehrt aufgefaßt worden, von Kunſtrichtern wie von Darſtellern, und namentlich glaubte man den Makbeth im Anfang des Trauerſpiels feig und unterliegend, anſtatt muthig und bis auf's Höchſte ehrgeizig, und eben durch dieſen Ehrgeiz zur Schandthat verſucht und untergehend, ſich denken zu müſſen. Allein durch die richtigen Andeutungen wackerer Kritiker (Murray hat 1817 eine eigene Schrift über dieſen Punkt zu Londen herausgegeben) iſt man in unſerer Zeit über die Bedeutung dieſer Charaktere einig geworden. Mad. Stich hat zu Berlin ohne Glück verſucht, die Lady Makbeth nach der Tieck'ſchen Lehre zu geben, und ſie, ſtatt von Ehrgeiz angetrieben, von der Liebe verblendet, gezeichnet. Bei den Engländern haben Kemble (ſeit Garrick das eminenteſte Talent auf dem engl. Theater) und ſeine Schweſter, die berühmte Siddons, als Makbeth und Lady ihre Namen ruhmvoll auf die Nachwelt gebracht. — Was die Schiller'ſche Uebertragung anbelangt, ſo iſt darüber nur Eine Stimme, daß dieſe eine verfehlte und fehlerhafte Arbeit ſei, die bei Schiller's Unkunde der engliſchen Sprache zu ſehr auf's Gradewohl hingeworfen wurde, als daß ſie dem Original hätte entſprechen können. Auch die Umänderungen, die Schiller ſich mit den Hexenſcenen erlaubt, werden getadelt. Er hat die „eingeſchrumpften Weiber-Sch's. zu ſehr veredelt, als daß die wilden Geſänge, die der Dichter ihnen in den Mund legt, noch mit ihrem Weſen übereinſtimmten. — Vor Kurzem iſt Makbeth von W. C. Feye in's Ital. (in Verſe) überſetzt worden (Mannheim bei Schwan und Götz) — Schon im J. 1783 erſchien zu Göttingen eine Ueberſ. des Makbeth

von dem wackern Romanzensänger Gottfr. Aug. Bürger. Im J. 1777 hatte er, von Boie aufgefordert, bereits die Hexenscenen verdeutscht, und übernahm darauf, von Schröder, der den Makbeth auf die Bühne zu Hannover bringen wollte, aufgefordert, die Uebers. des Ganzen. Kapellmeister Reichardt komponirte 1787 die Hexenscenen nach Bürger's Verdeutschung. — Für Reisende, welche Schottland besuchen wollen, ist es interessant zu erfahren, daß die Haide, worauf Makbeth mit den Hexen zusammengekommen, noch ganz in dem nämlichen Zustand, worin sie bei Shakspeare beschrieben, vorhanden ist: sie liegt westlich von dem Landsitze von Brodie, ungefähr drei Meilen von der Stadt Scone und nur etwa zehn Schritte rechts von der Landstraße, die nach Inverneß führt, entfernt. Ferner ist es bemerkenswerth, daß das Schloß der altadligen Familie von Brodie, welches schon zu jener Zeit von ihnen bewohnt wurde, bis auf den heutigen Tag der Wohnsitz ihrer Nachkommen geblieben ist. — Göthe sagt in »Kunst und Alterthum« (VI, 2) in einem Aufsatze »Englisches Schauspiel in Paris« im Eingange: »Wir guten Deutschen, worunter ich mich wohl auch zu zählen habe, können seit fünfzig Jahren den unbezwinglichen Shakspeare nicht los werden. Nach unserer gründlichen Verfahrungsweise suchen wir in seine Wesenheit einzudringen, wir gestehen gerne dem Stoff, den Gegenständen seiner Dichtung allen Werth und Gehalt zu, wir trachten seine Behandlungsart zu entwickeln, ihrem Gange zu folgen, die Charaktere zu enthüllen, und scheinen mit aller Bemühung doch nicht zum Ziele zu gelangen. Neulich sogar hatte sich zugetragen, daß wir uns zu einer entschieden retrograden Bewegung verleiten ließen, indem wir Lady Makbeth als eine liebevolle Gattin zu konstituiren unternahmen. Sollte aber eben hieraus nicht deutlich hervorgehn, daß wir den Kreis schon durchlaufen haben, indem uns die Wahrheit anwiderte, der Irrthum aber willkommen erscheint?«

8. Die Jungfrau von Orleans, Tragödie. — Die himmlische Sendung eines Mädchens, der Erretterin Frankreichs und Karls VII., ist unläugbar dokumentirt und wohl geschichtlich zu nennen. Dafür sprechen die Sagen des Volks, wenn es auch der beweisenden Werke von de l'Averdy, St. Prix und Le Brun de Charmettes nicht thäten. Für die Poesie ist Johanna ein reicher

Stoff der Behandlung geworden. Die älteſten Gedichte auf ſie ſind lateiniſche Diſtichen (vgl. Haupt's Aehrenleſe), worin ſie gewöhnlich als Taube den Flammen des Scheiterhaufens entſchwebend beſungen wird. Shakſpeare führte ſie zuerſt in einem größern Gedicht, in ſeinem Heinrich VI., auf; wiewohl er als Engländer ihre Sendung mit parteiiſchen Augen betrachten mußte, läßt er ihr doch inſofern hiſtoriſche Gerechtigkeit widerfahren, als er ſie Anfangs als ein vom Himmel begeiſtertes, dann vom Dämon des Ehrgeizes verblendetes Mädchen darſtellt. Chapelain, ein Zeitgenoſſe des Kardinal Richelieu, ſchrieb eine Epopée »La Pucelle« (vgl. Halem's Menarſchrift: Irene, 1802, März, S. 255). Ein Engländer, Robert Southey, iſt gleichfalls Verfaſſer eines Heldengedichts »Joan of Arc«. Voltaire dagegen, ihr Landsmann, hatte nichts eifriger zu thun, als der Heiligen das züchtige Gewand vom Leibe zu reißen und den Schleier der Unſchuld zu beflecken; als Dichter der Pucelle bleibt der Herr von Ferney gebrandmarkt. Einem Deutſchen, dem begeiſterten Schiller, war es aufbehalten, die Jungfrau von Dom Remi neuerdings zu verherrlichen und ſein Volk unter den alten Eichenbaum ihres Dorfs zu führen, aus deren Eiche dem kühnen Mädchen die Weihe entgegenrauſchte. Schiller's Briefe über ſeine Tragödie Johanna ſprechen die innerſten Empfindungen des Herzens dieſes vortrefflichen Mannes aus, und zeigen, wie er durch Gefühl und Kraft berufen war, dieſen Stoff mit dem reichſten Schmuck und allem Zauber der zu ſeiner Zeit wiedererweckten Wunderromantik zu verklären, und ſein Gedicht in blendenden Farben der Phantaſie und mit Herbeirufung des äußerſten Bühnenprunkes zur Vorſtellung zu bringen. Auch in dem Gedicht: »Das edle Bild der Menſchheit zu verhöhnen« zeigt er ſich von denſelben Gefühlen durchdrungen. In nicht minder zarten Weiſen ſang der feinfühlende A. W. Schlegel ſein Lied an Johanna »auf dem Markte zu Rouen«, wo ſie der Geſchichte gemäß von den Engländern als Hexe verbrannt wurde. Ein eignes Büchlein über Schiller's Jungfrau von Orleans ſchrieb A. Klingemann, Leipzig, 1802, wobei man Fr. Schlegel's Geſchichte der Jungfrau von Orleans aus altfranzöſiſchen Quellen (Berlin 1802) als Litterärnotiz anführen kann. Die dem Dichter bei der erſten Aufführung in Leipzig widerfahrne ungewöhnliche Ehre iſt aus ſeiner Lebens-

beſchreibung hinreichend bekannt. Die neueſte dramatiſche Behandlung des Stoffs dieſer Tragödie lieferte der frühverſtorbene F. G. Wetzel, Leipzig, 1817. — Schiller's Tragödie folgt der Geſchichte bis zum Krönungsfeſte in Rheims; dann verläßt ſie dieſelbe, und der Schluß wird unhiſtoriſch. Hierin hat ſich der Dichter mehr Freiheit wie gewöhnlich, und das mit Recht, genommen, denn auf jeden Fall nimmt ſich ſeine Entwickelung beſſer aus, als das etwa durchgeführte Martyrthum der Jungfrau. Trefflich iſt die Peripetie*), wo Johanna den Lionel zu Boden wirft und nun in ſeinen Augen einen Himmel ſieht, aus dem der himmliſche Beruf ſie zurückdrängt. Sie wird von dieſem Moment ab ein ganz anderes Weſen. Von jeher iſt es nämlich ein Lieblingsglaube der romantiſchen Poeſie geweſen, daß das ganz reine Weib dann, wenn es Liebe zum Manne faßt, ſeine Heldenkraft verliert und in das Geleis der Gewöhnlichkeit tritt. Als Beiſpiel gelte blos die Amazone Brunhilde im Nibelungenlied. — Schiller hat dieſen Charakter aller Heldenjungfrauen beibehalten, dem ſeinigen aber dadurch veredelt, daß er den Zurückgang Johanna's zur ſtillen Weiblichkeit langſam vorbereitet und ſie zuletzt in ihrer wiedererlangten Natur, ihre Kraft noch einmal fühlend, ſterben läßt. Den Gegenſatz zwiſchen himmliſcher und irdiſcher Liebe hat der Dichter durch die Charaktere der Johanna und Agnes Sorel verſinnlicht. Den Charakter der Iſabeau, der das Weib herabſetzt, hätte Sch. beſſer weggelaſſen; mancher Schauſpielerin wäre dadurch die Verlegenheit erſpart, lächerlich zu werden. Talbot iſt ein dem Shakſpeare nachgebildeter, aber nicht mit Glück

*) „Peripetie heißt die unerwartete Veränderung, welche ſich in dem glücklichen oder unglücklichen Zuſtande der Hauptperſonen eines epiſchen oder dramatiſchen Gedichts, Romans u. ſ. f. ereignet und ihn in den entgegengeſetzten verwandelt.“ Müllner's Theaterlexikon S. 194 im 4 Bd. ſeiner vermiſchten Schriften, Stuttgart 1828. In Ariſtoteles' Poetik iſt dieſe Lehre von der Peripetie zuerſt aufgeſtellt, wo es Kap. 11 nach der Ueberſ. von Gottfried Hermann über die Peripetie heißt: Est inopinatus rerum mutatio earum, quae aguntur, in contrarium. Vgl. deſſen Ausgabe der Poetik, Leipzig bei Fleiſcher, S. 28, eine ſeiner früheſten Arbeiten und ein Meiſterwerk der äſthetiſchen Kritik, die ſich in vielen trefflichen, am Schluß angehängten Abhandlungen bewährt.

ausgeführter Feldherr. Daß er von Johanna getödtet ſtirbt, iſt gegen die Sage, der zufolge dieſe nie Blut vergoß. — Der letzte Sprößling des Bruders der Johanna v. Orleans, Ritter du Lys, iſt im J. 1824 zu Abbeville mit Tod abgegangen. Aus ſeiner zweiten Ehe hinterließ er vier Söhne und drei Töchter, die noch leben und faſt alle zum Domeſtikenſtand heruntergekommen ſind. Der Aelteſte war Zollbeamter in Dieppe. Die Wittwe hat von Karl X. eine Penſion von 300 Fr. und der jüngſte Sohn eine Freiſtelle in der Militärſchule erhalten. — Noch bemerken wir, daß Karl Fr. Kramer Schiller's Jungfrau in's Franzöſ. (Paris 1802) überſetzt und Mercier ſeine Ueberſetzung herausgegeben hat. Ueber das religiöſe Prinzip in der Jungfrau v. Orleans hat ſich de Wette in ſeinem Theodor (Berlin, 1822, Thl. 1, S. 123 ff.) ziemlich weitläufig verbreitet. Auch in's Holländiſche wurde das Stück überſetzt. — Kompoſitionen dazu von C. Schulz, Zumſteeg und Weber. — Die Jungfrau von Orleans. Der wahren Begebenheiten derſelben, aus ächten Quellen geſchöpft und bearbeitet, nebſt Einigem über die Tragödie gleiches Namens von Schiller. Mit Kupfern und Muſik, Breslau 1803. — Die travеſtirte Jungfrau von Orleans, mit Prolog und Epilog. Luſtſpiel in zwei Aufzügen. Berlin, 1803.

9. Turandot, tragikomiſches Märchen nach Gozzi. — Der mehr phantaſiereiche als tiefe Graf Gozzi hat den Schauplatz ſeines Märchens nach China verlegt, ein Land, wohin ſich, ſeiner abgeſchloſſenen Sonderbarkeit wegen, wie überhaupt nach aſiatiſchen Provinzen, dergleichen fabelhafte, bald ernſte und luſtige Darſtellungen aus dem Hoflichen am ſchicklichſten verpflanzen laſſen. Er hat die vier Theatermasken der italieniſchen Kunſtkomödie (Tartaglia, Pantalon, Truffaldin und Brighella) auch in dieſes Märchen hinübergeſpielt und ſie zu den luſtigen Figuren des Stücks gemacht. Ich geſtehe aber, daß ich in ihren Reden das Salz nicht habe finden können, was Andere darin geſetzet. Schiller's Bearbeitung entſtand aus dem mit Göthe getheilten Wunſch, die italieniſchen Masken der modernen improviſirenden Komödie auf dem deutſchen Theater einzuführen, zur Zeit, als Einſiedel's Verſuch, die Brüder des Terenz in Weimar mit Masken ſpielen zu laſſen, die allgemeine Befriedigung erlangt hatte. Der Verſuch Schiller's iſt minder

geglückt, und das Stück wird jetzt nur selten gegeben. Die Einleitung zu demselben ist gründlich und erschöpfend zugleich, die Ausführung belebt und unterhaltend, und nur in den Räthselscenen für diejenigen Zuschauer etwas unverständlich, die keine genaue Kenntniß des Inhalts in's Theater mitbringen. Der Charakter der Turandot ist auf die Dauer verletzend, da der Dichter ihre geheime Leidenschaft zu wenig bemerkbar macht und ihre Liebe erst in den letzten Momenten der Handlung aufdämmern läßt. Ebenso ist es in jetzigen Zeiten etwas lächerlich, der Prinzessin hohe Geistesgaben wegen ihrer Virtuosität im Räthselmachen öfter rühmen zu hören. Unvergleichlich ist Prinz Kalaf geschildert, treffend sein Anhang, weniger lobenswerth das komische Personal, das sich in seltsamen Modernisirungen und manchmal in Gemeinheiten einen Weg des Komischen zu bahnen sucht. Die aufgepflanzten Todtenköpfe der hingerichteten Prinzen auf dem Stadtthor von Pekin, und insbesondere das anschauliche Aufspießen eines solchen Kopfes, wirken nicht nach den Gesetzen des Märchens. Sonst gehört dasselbe unter die bessern Stücke Gozzi's und seiner Zeitgenossen. — Turandot von Schiller, in Musik vom Konzertmeister Franz Destouches, Augsburg, 1808. — K. M. v. Weber lieferte später die Musik zur Turandot. In München fand man in seiner Ouvertüre so viele chinesische Sprünge, daß die Mitglieder des Orchesters sich weigerten, sie zu spielen, weßhalb Winter eine neue komponirte.

10. Die Braut von Messina, Trauerspiel mit Chören. — In der Intention des Tragöden möchte wohl, bei aller Herrlichkeit der Diktion, viel Beengendes und Kummererregendes liegen. Die Braut von Messina ist die Geschichte von Eteokles und Polynices, und diese Geschichte fordert von selbst zu einer nationalen Behandlung auf. Diese Behandlung müßte aber auch eine griechische seyn, nicht der Form nach, denn z. B. Göthe's Iphigenie ist hellenisch gedacht und deutsch ausgeführt, sondern in allen, die Einheit der ästhetischen Darstellung betreffenden Mitteln. Schiller hat dieß nicht beachtet. Wozu die fatalistische Wirkung eines Vaterfluchs, jenes schauerlichen altgriechischen Begriffs, in einem Stück, worin bereits von den Gebräuchen des Christenthums, das eine Vorsicht, aber kein Schicksal kennt, die Rede ist?

Wozu ein Chor, wo die Charaktere ſich ſelbſt vertreten? Es liegt in dieſer Tragödie, wenn wir die Begegniſſe der Fürſtin-Mutter erwägen, ein ſo niederſchmetterndes Gefühl, wie ſolches wohl keine Poeſie, am wenigſten die dramatiſche, hervorbringen ſollte. Hier gewahren wir nur darum Milde und Verſöhnung, um ſie ſogleich durch den bitterſten Spott vernichtet zu ſehen. Mit Klinger's bekanntem Preisſtück, das ebenfalls einen Brudermord zum Inhalte hat, kann die Braut von Meſſina, was dramatiſche und pſychologiſche Wahrheit anbelangt, den Vergleich nicht aushalten; himmelhoch ragt dagegen Schiller's Trauerſpiel hinſichtlich der Diktion über daſſelbe weg. Er ſchrieb daſſelbe im J. 1803, mithin in der ſchönſten Periode ſeines dichteriſchen Lebens, und faſt ſcheint es, als habe er allen Zauber ſeiner Lyrik, die ganze Weisheit ſeines reflektirenden Geiſtes, in dieſe vollendetern Verſe gegoſſen. — Vor dem Richterſtuhle der Kritik hat die Braut von Meſſina zu ſeiner Zeit gut beſtanden. Gerume, der übrigens gar keine kritiſche Autorität beſaß, ſagte in ſeinen Apokryphen S. 57 von ihr: »Das Schlechteſte, was Schiller gemacht hat, iſt die erſte Hälfte der Mutter in der Braut von Meſſina und ſein Chor daſelbſt. Das mag ihm der Geiſt der Humanität vergeben. Wie iſt unbegreiflich, wie ſo Etwas aus ſeiner Feder kommen konnte.« — Ein noch grelleres, des Weiſen unwürdiges Urtheil lieſt man in Fr. H. Jacobi's Briefwechſel, wo es heißt: »Uns hat Schiller's Braut von Meſſina, einige ſchöne lyriſche Stellen abgerechnet, ungefähr ſo gefallen wie der Alarkos, und nicht weniger zu lachen gemacht. Alle Perſonen in dieſem Stück handeln nicht, ſondern werden gehandelt. Ein grauſes Schickſal thut Alles. Der Menſch iſt lauter Wahn, und es gibt keinen Weg für ihn, weder zur Wahrheit noch zur Tugend. Welch ein ekelhafter (!!) Spuk aus Hölle und Himmel dieſe ganze Braut.« — Man vergleiche noch: Briefe über die Nachbildung der griechiſchen Tragödie in Schiller's Braut von Meſſina (vom Prof. Mörlin), Altenburg 1804. — Ein Aufſatz von Falk in der Urania von 1812: Ueber die verſchiedene Art, wie Göthe und Schiller das Schickſal behandelt. — Eine mit guten Gründen tadelnde Kritik lieſt man in Solger's Nachlaß Bd. I. S. 106 ff. — Vor zwei Jahren erſchien die »Sposa di Messina« in einer italieniſchen Ueberſetzung zu Mailand. Schiller's

Trauerspiel dürfte den Italienern hauptsächlich deßhalb zum Muster dienen, um ihre widerliche Tragödie durch den Anstrich der dichterischen Begeisterung ein wenig aufzustutzen.

11. Wilhelm Tell, Schauspiel. — »Im Tell gewann Schiller sich selbst wieder zurück; sein ursprünglicher Genius, seine alte, freie Thätigkeit offenbarte sich in ihm wieder, erhob sich zu der Weise, die uns in seinen nächsten Hervorbringungen seine höchste Vollendung und in sich selbst Abgeschlossenheit erahnen ließen.« — sagt der alte Dramaturg Schink in seiner Schrift: Schiller's dramatischer Genius, gerechtfertigt gegen den Miß- und Unverstand des Jahrhunderts (Dresden 1827, S. 130). Wie vielfach auch die Erzählung vom Tellschusse und dem Retter der Schweiz als Fabel erklärt und unter die Märchen verdrängt worden ist, mit denen die Gegenwart die graue Vorzeit auszuschmücken pflegt, so hat die Wahrheit der Geschichte doch immer ihre siegende Kraft behauptet. Der wirklich Zweifel gegen die Existenz eines Schützen Tell und seiner Geschichte erhob im J. 1760 Ulrich Freudenberger, Pfarrer zu Lugnez, in seiner Schrift: Fable Danoise, und erklärte das Ganze als Nachbildung einer dänischen Sage. Ihm entgegen traten Felix von Balthasar und später der General Zurlauben (Paris 1767), nebst einer ganzen Menge von andern Widersachern, deren Streitschriften Emanuel von Haller in seiner Bibliothek der Schweizergeschichte (V. S. 24 — 27) sämmtlich anführt. Der wichtigste Anwalt für die Aechtheit der Erzählung von Tell's That wurde Johannes Müller, der dieselbe vollkommen beglaubigte. Schiller folgte seinen Angaben, studirte den Nationalcharakter der Schweizer in seinen Schilderungen (dankbar hat er seiner in dem Drama selbst erwähnt), nachdem er den Stoff zu seinem Stück aus Tschudi, Graffer's Heldenbuch und Stumpffen's Chronik genommen, und lieferte so sein letztes, zwar nur episodenartiges, aber doch treffliches Bühnenwerk. Bei dem Lokalen, welches er so zauberhaft schilderte und zum größten Theil, mit Ausnahme der Beschreibung von Küßnacht, richtig traf, obwohl er selbst nie in der Schweiz gewesen, hatte er besonders Meiner's Reisen benutzt. — Auch andere Dichter haben den Stoff, welchen Schiller wählte, für das Theater bearbeitet; ihre Dichtungen haben aber nur litera-

turhistorischen Werth. Le Miere's Tragödie Guillaume Tell *), welche in der Hälfte des vorigen Jahrh. erschien, erlebte zwar viele Vorstellungen, soll aber doch nichts mehr als ein Gewengsel von bunten Scenen sein. Oehlenschläger hat in seinem Palnatoke die mit der vom Tell verwandte dänische Sage mit vielem Glück bearbeitet; in der Vorrede zu seinem Trauerspiel wehrt er die Vergleichung mit Schiller als falsch und unpassend selbst ab. Klingemann und Veit Weber lieferten, jener einen Heinrich von Wolfenschießen, und dieser einen Wilhelm Tell. Die Schweizer benutzten Schiller's Trauerspiel nur, um über das Geschichtliche darin zu skeptiziren und es zu travestiren. Und doch hatte Schlegel in Bezug auf Schiller's Stück ihnen zugerufen: »Im Angesicht von Tell's Kapellen am Ufer des Vierwaldstätterseeß, unter freiem Himmel, die Alpen zum Hintergrund, hätte diese herzerhebende, altdeutsche, Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darstellung verdient, zur halbtausendjährigen Feier der Gründung schweizerischer Freiheit (also im J. 1807) aufgeführt zu werden!« **) Ein Schweizer würde sein Land ehren, wenn er es unternähme, die ältesten Sagen und Lieder vom Tell, in denen derselbe noch als Zauberer erscheint (S. das Wunderhorn; A. L. Follen's Harfengrüße), bis zu den lieblichen Gesängen von Stolberg, Schlegel, Emilie Berlepsch, Uhland u. A., zu ordnen und zu erklären, als Beitrag zu einem allgemeinen Schweizer Volksbuch. Kompositionen zu Schiller's Tell lieferten K. M. v. Weber, Haßloch und Destouches. — Als vorzüglich ausgezeichnete Darsteller des

*) Ungefähr 1766; s. eine Notiz hierüber bei Rochefort melanges et souvenirs. Thl. II. S. 97.

**) Etwas Aehnliches, wenn auch nicht das, was Schlegel gewollt hat, ist am 21. Jan. 1828 zur Ausführung gekommen. Am gedachten Tage führte man nämlich zu Küßnacht die Ermordung Geßler's in der hohlen Gasse durch Wilhelm Tell auf, und zwar an Ort und Stelle selbst, wo die That vor mehren Jahrhunderten geschehen war. Vorher ging aber der Apfelschuß auf öffentlichem Platz in Küßnacht von Statten, ebenso die Seefahrt und der Sprung Tell's aus dem Schiffe auf eine Landspitze des Sees. Der Volkszulauf war groß, und als Geßler in der hohlen Gasse von Tell's Pfeil getroffen fiel, erhob sich ein allgemeines Geschrei des Beifalls.

Tell werden genannt: Fleck, Iffland und Eßlair. — Eine franzöſ. Ueberſetzung des Stücks hat Henri Merle d'Aubigné im J. 1822 zu Genf herausgegeben. — De Wette ſagt in ſ. Theodor, Thl. II, S. 130 hinſichtlich der mehrverſuchten Apologie der Telldthat Folgendes: »Selbſthülfe iſt immer etwas die ſittliche Ordnung Störendes, und wir wollen Tell's That nicht als hohe Heldenthat preiſen, und ihr noch weniger das Gepräge chriſtlicher Tugend aufdrücken. Der Zorn über den Uebermuth des Tyrannen, und die erlittene Angſt des Vaterherzens, die Liebe zur Freiheit und zum Vaterlande vereinigten ſich in ſeinem Gemüth zu einer Leidenſchaft, welche ihn die Schranken der ſittlichen Welt durchbrechen ließ. Aber einem edlen Gemüth, das ſo aufs Aeußerſte getrieben wird, können wir unſer Mitgefühl nicht verſagen. Er handelte als ein blindes Werkzeug: aber es war das Gericht des Volkes, das er an deſſen Tyrannen Geßler vollzog, es war das Gericht Gottes, welcher die unterdrückte Unſchuld rettet; und ſo erhält jene That, nicht als Tell's That, ſondern als Ereigniß der Geſchichte, einen heiligen Charakter. — Wer an dieſer Stätte (in der hohlen Gaſſe) betet, danke Gott, daß er ſo gerechte richtet, bitte aber, daß er es gnädig verhüten möge, daß edle Gemüther zu ſolcher Gewaltthat getrieben werden.« — Weiter ſagt er: »Wenn Oeſterreichs Fahnen noch in dieſen Thälern wehten, ſo wäre Tell nichts als ein Verbrecher; dann wäre es ſeine That geblieben, nicht die der Geſchichte geworden. Der Erfolg iſt für ſolche Handlungen ein Gottesurtheil.« — Im J. 1825 wurde in Drury-Lane zu London ein neues Schauſpiel: Wilhelm Tell von Knowles, gegeben und mit ziemlichem Beifall aufgenommen. Es ſoll mit dem Schiller'ſchen Meiſterwerk gar nichts gemein, jedoch manche ſchöne Stellen haben. — Ferd. Philippi iſt Verf. eines Aufſ. »Ueber die Nothwendigkeit des 5. Aktes im Tell« in ſeinen dramaturgiſchen Brandraketen, Leipzig 1827, H. II, S. 64—66. — Ernſt Oerlepp hat in ſeinem Gedichten (Lpz. 1831) einige Stellen aus Schiller's Tell vortrefflich in's Altgriechiſche überſetzt. — Je mehr man die Einzelnheiten des Tell ſtudirt, deſto mehr findet man, wie genau Schiller die Sitten, Eigenthümlichkeiten, Sagen und Gewohnheiten der Schweizer inne hatte. So erwähnt er einmal des »Stiers von Uri«. Den Kommentar zu dieſer Benennung findet man in den

»Sagen« der Gebrüder Grimm (Berlin bei Nikolai 1818, 2. Th. S. 232), wo es heißt: »Die Schweizer brauchen Trompeten, Trommeln und Pfeifen, doch ist ein großer Unterschied zwischen dem landsknechtischen und eidgenössischen Schlag; denn er ist etwas gemächer. Die von Uri haben einen Mann dazu verordnet, den man den Stier von Uri nennt, der im Krieg ein Horn von einem wilden Urochsen bläs't, schön mit Silber beschlagen. Die von Luzern aber brauchen ehrine Harschhörner, die gab ihnen Kaiser Karl zu Ehren, als sie tapfer stritten in der runcisaler Schlacht. Da gönnte er ihnen, daß sie immerdar Hörner führen möchten und sollten, wie sie Roland, sein eigner Vetter, geführt.«

Bei dieser Gelegenheit werde im Vorbeigehn erwähnt:

Wilhelm Tell der Tausendkünstler, Travestie des Schiller'schen Tell von Niemann. — Travestien sind nur dann der Beachtung werth, wenn sich ein überwiegendes komisches Talent in ihnen ausspricht, und ihr Kontrast mit dem Original nicht verletzt, sondern belustigt. Schon die Griechen travestirten berühmte Werke, und Aristophanes und der Dichter der Batrachomyomachie lieferten in dieser Dichtungsart noch heut zu Tage vielgelesene Dichtungen, die auch deßwegen den bessern Sinn der Griechen nicht verläugnen, weil sie mehr das Aeußere, das Formelle lächerlich machten und mithin die gefälligere Art der komischen Umkleidung, die Parodie, gründeten. In neuerer Zeit neigte sich der frivole Sinn der Franzosen am meisten zur Parodie. Unter den Deutschen hat sich Blumauer durch seine travestirte Aeneis ausgezeichnet, und der Schmutz seiner Muse durch das bunte Narrenkleid des Witzes mit wilder Laune, die, wie die Welt, das Heilige zu schwärzen liebt, bedeckt. Eine witzige Parodie oder Travestie eines schlechten Schauspiels kann vorzüglich sein, dagegen eine schlechte Travestie eines meisterhaften Drama nur Abscheu erregen. Letzteres ist mit genannter Arbeit der Fall. Wir finden darin nicht einen einzigen lustigen Gedanken einem ernsthaften des Originals entgegengesetzt — überall Gemeinheit und Dummheit. Die Tendenz dieser Travestie, falls man Knotenwitzen eine Tendenz unterlegen kann, ist so niederträchtig, daß man dieselbe ebenso wenig verläumden, als man gewisse Dirnen verunehren kann. Niemann's Absicht, seine Leser zu reizen, sich bis zum Wälzen auszulachen (s. den Pre-

log), mag wohl bei einigen Biergesellen erreicht werden; sonst können wir bestimmt in Zweifel setzen, daß ein ordentlicher Mann im Stande sein wird, diese Misere zu verdauen. Das Ganze soll, so zu sagen, eine Chikane auf Schriftsteller und Schauspieler sein; es werden daher auch einige derselben namhaft gemacht, u. A. alle Anhänger der sg. neuen Schule und die Verf. verschiedener Romane, aber so, daß die papiernen Kügelchen, womit sie beschossen werden, keine Spanne weit über die Mündung der Windbüchse des nie ein Mann gewesenen Niemann dringen. Habet soenum in cornu. Das Stück erschien zu Uri im J. 1805, unter folgender Firma: »In der ganzen jetzigen *) Schweiz und in Deutschlands vorzüglichsten Buchhandlungen.« — Als Probe nur die Travestie des Chorals »Rasch tritt der Tod den Menschen an« (III, Ende):

Im Grab ist's finster,
Ja, finster ist's im Grab.
Wie sollt' es dort nicht finster sein,
Es scheint weder Sonn' noch Mond hinein —

eine grobe Schmutzigkeit, deren Deutung in einem berüchtigten Gassenhauer liegt.

12. Phädra, Trauerspiel nach Racine. — Racine's Trauerspiel erschien im J. 1677; gemäß des Dichters eigenem Geständniß in der Vorrede eine Bearbeitung der gleichnamigen Tragödie des Euripides **). Die griechische Heldenzeit erscheint darin zwar dergestalt modernisirt, daß das Stück keine eigentliche künstlerische Vollkommenheit erschwingen konnte; allein das großartige Bild eines durch die furchtbarsten Leidenschaften zerrissenen weiblichen Herzens gibt für jenen Mangel einen hinreichenden Ersatz; und

*) Das jetzige ist auf dem Titel wirklich interspatiirt.

**) Der Unterschied zwischen beiden Tragödien besteht hauptsächlich in Folgendem. Bei Euripides kommt Phädra's Entschluß, den Hippolyt anzuklagen, von ihr selbst, statt daß bei Racine die Amme den Plan angibt. Bei Euripides ist Hippolyt als ganz fühllos gegen die Liebe dargestellt, deßwegen bewirkt sein Tod mehr Entrüstung als Mitleid. Das Liebesverhältniß mit Aricia ist nach Racine historisch. (?) — A. W. v. Schlegel schrieb eine Vergleichung beider Trauerspiele in französischer Sprache.

wenn der Charakter der Phädra auch kein äſthetiſch-edler genannt werden darf, ſo iſt er doch ein pſychologiſch-vollendeter, und es bleibt eine Aufgabe, des Schweißes der Edlen werth, denſelben von den Brettern herab mit jener erhabenen Kunſt darzuſtellen, welche, indem ſie Natur iſt und bleibt, in die Herzen dringt und allen Menſchen den Abgrund zeigt, in den wilde Leidenſchaften uns zu ſtürzen und zu begraben vermögen. Meiſterin in Darſtellung dieſes Charakters iſt bei den Deutſchen Sophie Schröder. — Racine's Neider ſuchten ſeine Phädra auf alle mögliche Weiſe zu ſtürzen. Der Herzog von Bouillon und der Herzog von Nevers ermunterten den Pradon, auch eine Phädra zu ſchreiben. Sie miethten in den erſten ſechs Vorſtellungen bei der Phädra den ganzen erſten Rangbogen, welches ihnen 15,000 Livres koſtete. Sie klatſchten dem Pradon, und pfiffen dem Racine. Doch zuletzt ſiegte die Phädra des letztern.

13. Die Huldigung der Künſte, lyriſches Spiel. — Wie Schiller's Glocke eine Welt im Kleinen, das Leben des Menſchen in ſeiner ganzen und bunten Mannichfaltigkeit, von der Wiege bis zum Grabe, darſtellt, ſo hat uns dieſer Dichter ein anderes Gedicht hinterlaſſen, worin er, auf gleich beſchränktem Raume, Dasjenige, was über dem Leben ſteht, die veredelte Potenz des Geiſtes und den Bürgen unſerer innern Größe, mit einem Wort, worin er die Kunſt feiert, aber nicht mit einigen allgemeinen Worten, ſondern indem er in ihre innere Weſenheit eindringt und alle Theile derſelben einem großen Hauptbegriff koordinirt. Wir dürfen die »Huldigung der Künſte« einen fragmentariſchen Ueberblick der ganzen Kunſtgeſchichte nennen, und in dieſem Gedicht iſt in kurzer und ſinniger Andeutung beiſammen, was ſich über Kunſt und Künſte durch Theorieen weitläufig ausführen ließe. — Wenn wir von einem Gegenſtande ſo ergriffen werden, daß ſeine Eigenthümlichkeit ohne alle Beimiſchung vor unſre Seele tritt, ſo iſt dieſe geneigt, das Ideale, das demſelben beiliegt, ſich abzuſondern und zueigen zu machen. In dieſer Stimmung muß die Seele begriffen ſein, die in der Bruſt eines Künſtlers lebt. Kunſt ſelbſt iſt, wie Ariſtoteles ſie ganz richtig definirt, eine Fertigkeit, Etwas mit richtiger Einſicht hervorzubringen. Die Natur ſteht ſchon deßhalb unter der Kunſt, weil die Kunſt die Natur ihrer Anſicht unterwirft. Natur

ist ein Ineinandergriff von Kräften, die nach Gesetzen der Nothwendigkeit wirken, Kunst dagegen ist die Wirkung der freien Thätigkeit. Innerliche Produktionskraft ist das charakteristische Merkmal eines Künstlers, das auch im Namen — denn Kunst kommt von können her — bereits angedeutet ist. In Hinsicht der materiellen Ursachen sind die Stoffe der Kunst entweder körperlicher oder geistiger Art. Mit materiellen Stoffen befaßt sich der Bildhauer und Maler, mit allgemeinen Begriffen und geistigen Ideen der Dichter und Musiker. Auch rücksichtlich der Form sind die Künste verschieden, die einen sind im Raum (z. B. die Baukunst), die andern in der Zeit vorhanden, z. B. die Tanzkunst und Musik. Die Endursachen aller Künste sind entweder Nutzen oder Vergnügen, oder beide zusammengenommen; und nach dieser ihrer Bestimmung theilt man sie entweder in mechanische, oder in die sogenannten freien Künste ein. Die Zahl sieben, die so oft das Heilige in sich schließt und deßhalb auch als mystische Zahl betrachtet wird, hat sich auch auf die schönen Künste erstreckt, deren man bekanntlich sieben annimmt: Baukunst, Bildnerei, Malerei, Mimik, Tanzkunst, Poesie und Musik. Alle haben etwas Gemeinschaftliches, und wie von einem Zauberbande umschlungen schweben ihre Vertreterinnen in holder Eintracht durch das Leben. Am weitesten stehen Bildnerei und Musik von einander ab. Einige dieser Künste erregen die Betrachtung, andere das Gefühl des Menschen. So unterscheidet sich die Skulptur von der Malerei dadurch, daß letztere nicht blos durch die Plastik der Formen, sondern auch durch die Farben gefallen, der Betrachtung also das Gefühl zugesellen, und letzterm so zu sagen etwas Harmoniöses, Musikalisches beigeben will. Die redenden Künste haben mit den musikalischen das gemein, daß ihre Werke aus Theilen bestehn, die aufeinander folgen. Mit den plastischen Künsten vereinigen sich die redenden in der Bestimmtheit des Ausdrucks. Wie Lessing in seinem Laokoon trefflich nachgewiesen, unterscheiden sich die redenden Künste vor allen andern dadurch, daß sie nicht beschränkt sind, daß ihr Gebiet so weit ist, wie die Phantasie selbst, und daß sie, in das Innerste der Seele eindringend, im eigentlichsten Sinne Eigenthum der Seele werden können. Was in den andern Künsten nur theilweise zu Tage kommt, dringt aus ihnen mit unwiderstehlicher Gewalt als ein großes Ganze hervor, in ihnen ist Freiheit,

wie sie die Welt sonst nicht hat, und was nur in des Menschen Geist und Gemüth begriffen und empfunden werden kann, — herab von der Verwegenheit eines Faust, der seine Menschlichkeit neben die Idee einer Gottheit stellt, bis zu dem frommen Gefühl eines Kindes, das ein halbbegriffenes Gebet lallt — alles das gehört in ihr Gebiet und lebt darin ein göttliches Dasein. — Die Dichtkunst ist von den redenden Künsten die interessanteste, beliebteste, älteste und ehrwürdigste. Sie erwacht mit der geistigen Morgenröthe, die über einem jungen Volke aufgeht, und stirbt nur dann, wenn auch dieses Volk, sich selbst nicht mehr achtend, geistig abgestorben. Unter allen Künsten ist sie die vollkommenste, so unermeßlich wie ihre Andeutungen so unendlich sind ihre Ausdrücke. In ihrem Reich allein herrscht der ungefesselte Wille, sie vermag was sie will, und wirkt gleichmäßig auf die Sinne wie auf das Herz des Menschen. Das Gebiet des Unendlichen ist auch das Gebiet der Poesie: sie ist Symbol des Universums. Die Begeisterung, die sie einflößt und von der sie ausgeht, ist gleichsam die Einwirkung einer höhern Macht. Wie sie alle Künste überbietet, so ist sie auch mit allen verwandt; ja, indem sie manchmal den Zusammenhang der Erscheinungen zu erforschen sucht, kohärirt sie sogar mit der Wissenschaft; auf jeden Fall aber erweckt die Betrachtung des Schönen die Forschbegierde. Und wie vortrefflich wirkt sie auf die Sittlichkeit, denn die ächte Poesie legt den Sturm der Affekte bei, und erregt in des Menschen Brust die Liebe an allem Harmonischen und Gesetzmäßigen. Gleichstark wirkt sie auf die Bildung des Geistes, denn das höchste Schöne, das nirgend in der äußern Natur und nur im Gebiete des Kunstschönen hervortritt, regt die Empfindungen der Genialität an, und das Band der gleichen Gesinnung schlingt sich von einem Geiste um einen andern mit ihm verwandten. Dabei ist sie von allen Künsten diejenige, die am ersten zugänglich wird: hier bedarf es keiner kostbaren Gallerieen, wie bei der Malerei, keiner Mäcene, die für die Werke der Skulptur Kirchen und Paläste erbauen lassen, und keine äußeren Instrumente und Vorrichtungen, wodurch das Reich der Töne sich erst erschließt: für die Poesie genügt ein fühlendes Herz, und ein Blatt Papier, und selbst dieses ist nicht einmal vonnöthen, denn die Poesie hat das mit der Mythe gemein, daß die mündliche Tradition sich ihrer annimmt,

wo die schriftliche fehlt. So sieht man eine Unzahl von Volksgesängen aus der ältesten Zeit, wie Staubblüthen und Blumenfasern, in die Gegenwart herübergeweht; kein Band hat sie gefesselt, kein Schriftzeichen sie irgendwo festgebannt, die Begeisterung des Einen hat sie dem Munde des Andern abgelauscht, mit kleineren Variationen flatterten die aufgegriffenen von Land zu Land, von Stadt zu Stadt, und fanden überall Herberge und Obdach in der Empfänglichkeit der Einzelnen für das Schöne. So ist Homer, so das Nibelungenlied in eine Zeit hinübergerettet worden, die, den hohen Werth dieser Dichtungen anerkennend, sie nachher schriftlich verzeichnete, um ihnen auch durch dasjenige Mittel, wodurch das Wort vor dem Verklingen in Vergessenheit bewahrt wird, eine sichere Ständigkeit zu geben. Selbst bei den Kalmucken findet man dieselbe Erscheinung, die Manche an der Geschichte der homerischen Gesänge haben bezweifeln wollen, wiederholt. Hierüber gibt Benj. v. Bergmann in seinen nomadischen Streifereien unter den Kalmucken Thl. IV. S. 250 ff. folgenden (wenig bekannten) Aufschluß: »Als die große Horde der Kalmucken von etwa 70 bis 80,000 Hütten, unter Anführung ihres Vicechans Ubascha und unter der Regierung Katharina's II., in Rußland einbrach, hatte ein gemeiner Kalmuck, dessen Name nicht einmal bekannt ist, das Schicksal, auf einer der Wanderungen seiner Horde mitten in einer Steppe von einer Erstarrung befallen zu werden. Nachdem man eine Weile vergebens versucht hatte, ihn wiederum zu sich zu bringen, hielt man ihn für todt, ließ ihn liegen und ging davon. Drei Tage und Nächte blieb er in diesem Zustande, dann erwachte er daraus, und fand sich zur Verwunderung Aller wieder bei der Horde ein. Indeß war er seitdem ungewöhnlich still und in sich gekehrt. Zwölf Monate hernach aber trat ein Gällung (Priester höherer Klasse) in seine Hütte, bei ihm zu übernachten, und er bewirthete ihn so gut er konnte. Nach dem Abendessen verlangte der Gällung, daß er ihm mit etwas Angenehmem die Zeit vertreiben sollte: da auf einmal stimmte er einen Gesang an, dessen Inhalt das Lob des großen Dschangar war, und setzte dadurch den Gällung sowohl, als seine Hausgenossen und Nachbarn in Erstaunen. Bald ward das wunderbare Ereigniß ruchbar, und der Sänger von einem Geistlichen oder Adeligen zum andern und endlich zum Vicechan selbst geladen,

um ihnen zu ſingen. Er trug jedesmal einen neuen Geſang aus dem Stegreif vor, entzückte und begeiſterte ſeine Zuhörer, und ward reichlich mit Fleiſch, Roßmilch, Branntwein, Kleidung ꝛc. bewirthet und beſchenkt. So ſoll er nach und nach 300 Geſänge geſungen haben, jeder zum Mindeſten ſo lang wie ein Geſang der Ilias, jeden aus dem Stegreif, voll von den Thaten und Begebenheiten des großen Dſchangar und ſeiner zwölf Helden, welche durch ihre Zahl an König Artus und die Tafelrunde erinnern, an Größe der Thaten aber dieſe weit hinter ſich laſſen. Die Lieder des Barden wurden bald von andern Dichtergenien aufgefaßt und wiedergegeben, und es bildete ſich aus ihnen, ähnlich den Homeriden, eine Klaſſe von Sängern, welche Dſchangartſchi heißen. Das Heldengedicht ſelber jedoch, welches an Umfang die Ilias und Odyſſee zuſammen, ſo wie vielleicht die größten der Epopöen der Hindu, Mahabharata und Ramayana übertrifft, wird mit Recht Dſchangariade genannt. — — Späterhin im J. 1771 verließ der größte Theil der Horde, von den Häuptlingen mißleitet, das ruſſiſche Gebiet, und begab ſich in heimlicher Flucht in das ſineſiſche Reich, in deſſen Schutz er aufgenommen ward, und wo er neue Wohnſitze mitten in der Tartarei an dem See Dſchengis und dem Fluß Jiy erhielt. Der Sänger folgte ſeinem Gönner, dem Chan Ubaſcha, und ſeitdem hat man nichts weiter von ihm gehört. Aber ſeine Geſänge leben noch unter den zurückgebliebenen Kalmucken, welche etwa 10,000 Hütten bewohnen, und werden von den Dſchangartſchi aus dem Gedächtniſſe vorgetragen. Jedoch weiß jeder derſelben von den 360, welche den Inhalt der geſammten Dſchangariade ausmachen, ſelten mehr denn etliche zwanzig auswendig.« — Es gibt auch keine Kunſt, der wir uns ſo ganz anvertrauen dürfen, und die ſo ſehr auf die Bildung einwirkt, als die Dichtkunſt. Ihr Zweck iſt Anregung und Befriedigung des Schönheitsſinnes, und dieſer Zweck liegt in ihr ſelbſt vorbereitet. Sie will gefallen, aber nicht durch loſen Zeitvertreib und äußerliche Zerſtreuung: vielmehr trachtet ſie ein heiliges Feuer in des Menſchen Bruſt anzuzünden, das nur mit der Flamme ſeines Lebens erlöſche. Blos auf das Ideale arbeitet ſie hin; alle Poeſie iſt verwerflich, die nicht den Geiſt anregt; das geiſtige Element iſt in ihr vorherrſchend. Sie macht die Phantaſie ſchöpferiſch, ſie regt zur Selbſtausbildung an; man

fühlt einem höhern Geiste nicht hier nach, man ſehnt ſich, ebenſo ſtark oder zart fühlen zu können, wie er, und wenigſtens in der Einbildungskraft ſucht man wie ein Beſſerer beredt und ſchöpferiſch zu ſeyn. Der Gegenſtand wird umgewandelt, die Raupenhülle der proſaiſchen Winternacht fällt ab, und die Seele flattert auf, wie das Inſekt, unter deſſen Symbol wir uns die Seele vorſtellen. Alle Gefühle ringen ſich von Stufe zu Stufe höher, und werden zuletzt in der Seelenglorie der höchſten Idee von einer Gottheit. Selbſt wenn der Dichter ſpielt, iſt es doch immer ſeine Abſicht, die Seele von den Banden der Wirklichkeit zu befreien. Der Dichter muß daher, wie der Pſycholog, die menſchliche Seele genau kennen, er muß wiſſen, was der Menſchheit Noth thut, und ſich in die verſchiedenſten Zuſtände des Lebens hineindenken, ja ſich ſelber in die Charaktere anderer Perſonen verwandeln können, ihre Leidenſchaften empfinden und ihre Sprache reden. Die größeſten Dichter, ein Homer, Sophokles, Shakſpeare, Dante, Calderon und Göthe ſind daher auch faſt wie höhere Weſen verehrt worden, man hat ſie oft die Göttlichen genannt, und ihre Beſchäftigung hatte auch nicht ſelten etwas Göttliches. — Schiller iſt gewiß ein Dichter in dem bezeichneten Sinne geweſen. Seine Produktionen erhalten durch die liebenswürdige Eigenthümlichkeit des Autors, die überall zum Vorſchein kommt, ein noch größeres Intereſſe. An deſſer Perſönlichkeit zeigt ſich die Trauer der Dichters, dem menſchlichen Faſſungsvermögen gemäß mit ſeinen Begriffen über das Jenſeits nicht in's Reine kommen zu können, ſogleich von einer anziehenden Seite. Es thut uns wohl, einen edeln Mann nur auf die Erforſchung höherer Angelegenheiten hingerichtet zu ſehn. Man merkt überall, wie es ihm darum zu thun geweſen, nicht allein die Sache der Kunſt, ſondern auch ſeine eigene Beſſerung zu fördern. Die wunderbare Miſchung von dichteriſchem und ſpekulativem Geiſte gibt ſeiner künſtleriſchen Natur ſowohl das Anziehende der Schönheit wie das Anfeuernde der Tugend. Sein unaufhörliches Beſtreben, mit ſich, mit ſeinen Gefühlen und Gedanken in's Klare zu kommen, ſpricht ſich in ſeinen Dichtungen durch eine wehmüthige Sehnſucht nach jener höhern Harmonie aus, die man in der Wirklichkeit ſo ſelten antrifft. Er machte die ſinnliche Natur des Menſchen von der Begeiſterung für das Ueberſinnliche abhängig; was von Gott

ausgeflossen, wogte in stillem Erguß durch seine Brust und kehrte dann wieder zu Gott zurück; in kinderreiner Unschuld duften die Veilchen seiner Liebe; wie eine düstre Fichte, die aber auch im Winter grünt, wurzelt seine Freundschaft in festem Boden; sein Glaube ist wie eine kräftige Palme aufgeschossen; bunt und lieblich wie die Blüthe des Pfirsichs gestaltet sich seine Verkündigung der Freude; ladend wie der Duft, der aus einem Orangenwalde strömt, ist der Anhauch seiner Empfindsamkeit; wuchtig wie die Ceder strebt seine Begeisterung auf; seine Lust ist ein heiliger Rosenstrich, sein Schmerz eine thaubefruchtete Cypresse. Manchmal hat seine Sprache den hellen Blut- und Sonnenstral und den Farbenschimmer jener exotischen Gewächse, die berauschend und sinnenschmeichelnd einen fernen Himmel durchglänzen, der sich über orientalischen Minarets, ägyptischen Obelisken, indischen Pagoden und mexikanischen Uferreihen wölbt; durchgängig aber ist sie einfach, deutsch und vaterländisch, und wer alles Vaterländische mit dem Laut eines süßen Heimwehs zum Herzen redend; — die Sprache, die die großen Männer des Mittelalters geredet, die Sprache, worin Luther geeifert, die Sprache, die unartikulirt durch das dunkle Blättergerieb unserer Eichen altkräftig rauscht und die Eichenwipfel, wie jene Bäume zu Dodona, prophetisch tönern läßt — sie athmet auch aus Schiller. Schiller ist, sehn wir auf die Deutschheit der Kunst und Natur, der erste Dichter. — Seine Huldigung der Künste kündet sich in etwa in einer idyllischen Form an, und man sieht, einen wie glücklichen Versuch der Dichter gemacht, ein ländliches Spiel mit einem Gelegenheitsgedicht in Einklang zu bringen. Bei den Italienern und Franzosen ist dieß sehr häufig geschehen — wo aber mit einem solchen Aufwand von Poesie, wie hier? Es ist daher passend, ein paar Worte über idyllische Poesie im Allgemeinen beizubringen, und den ästhetischen Begriff festzustellen, unter den dieselbe gebracht werden muß. — Ueberall in der menschlichen Natur herrscht das Gesetz der Ordnung, nur nicht im Menschenleben, und es gehört eine eigne Kunst, die Kunst der Erziehung dazu, den Menschen vor der Zerrüttung zu bewahren, die, mit seinem ganzen Wesen zusammenhangend, ihn nicht selten ergreift. Es gibt in allen Ländern geweihte Sagen, einst sei dieß ganz anders gewesen. Man nennt diese Sage die Sage vom Paradies. Sie findet

ſich bei den meiſten alten Völkern; am ſchönſten und dichteriſchſten wird ſie in der moſaiſchen Geneſis erzählt. Görres weiſet in ſeiner Mythengeſchichte der aſiatiſchen Welt, Heidelberg 1810, Bd. II. S. 528 ꝛc. nach, daß die altteſtamentariſchen Sagen von dem Paradieſe und dem Sündenfalle ſchon den Chaldäern und Medern nicht fremd geweſen, und daß die Erzählung von einem Strome, der den paradieſiſchen Garten tränkte, und dann, in vier Flüſſe getheilt, die Inſeln der Völker umfloß, ſich ſchon im Zendaveſta wiederfinde, ſo wie denn die ganze Anſicht von dem Erdkreis, umgürtet von einem kreisförmig in ſich ſelbſt zurücklaufenden Weltfluſſe, in allen Mythen ohne Ausnahme wiederkehre. Auch die Chineſen haben eine mit der des alten Teſtaments ganz verwandte Erzählung von der Schöpfung des erſten Menſchen und ſeiner Verjagung aus dem Paradieſe. Die Griechen ſtellten ihre Sagen von einer Welt des Friedens und der Eintracht in den Mythen vom goldenen Weltalter auf, ihre Pandora iſt die orientaliſche Eva, und parallel mit den Anſichten von einem Himmel, Fegfeuer und einer Hölle nehmen ſie verſchiedene Läuterungsgrade in den einzelnen Weltaltern, vom goldenen bis zum eiſernen herab, an. — Dichter und Philoſophen haben gewetteifert, dieſe Sagen auszuſchmücken, und ein ſolches Ideal dem Menſchen recht trefflich darzuſtellen. Es liegt am Tage, daß für die Poeſie in dieſen Sagen ein großer Reiz liegt, und daß ſie Recht that, eine eigene Unterart zu erfinden, worin dieſe Mythen, Märchen und Träume gefeiert werden ſollten. Dieſer Umſtand erzeugte die idylliſche Poeſie. Idylle iſt die veredelte Darſtellung des Menſchen im Einklang mit ſich, dem Schickſal und der ihn umgebenden Natur. Pölitz macht in ſeinem Geſammtgebiet der deutſchen Sprache (III, S. 399) eine richtige Bemerkung, indem er ſagt, der Idyllendichter ſtelle das goldene Weltalter, das die älteſte Dichtkunſt in die Vergangenheit, die Philoſophie in den fernen Kreis der Zukunft, nie aber ein Hiſtoriker und Philoſoph in die Gegenwart und Wirklichkeit verſetzt, als verwirklicht und unter dem Zauber einer äſthetiſchen Form vor uns hin. — Es gibt lyriſche, erzählende und dramatiſche Idyllen. Beſchreibende Idyllen laſſen ſich in der Regel nicht von den lyriſchen trennen. Lyriſche ſind z. B. die weichen Gefühlsthrenodien von Geßner, erzählende die meiſten theokritiſchen, und dramatiſche

die pfälziſchen Idyllen von Maler Müller, Jery und Bätely, die Fiſcherin ꝛc. von Göthe. Inſofern ſie eine ländliche Begebenheit erzählend vortragen, gehören ſie der epiſchen, inſofern ſie dieſe ländlichen Vorfälle handelnd darſtellen, der dramatiſchen, und inſofern ſie Gefühle ſchildern, die im Anblick der Naturſchönheiten erwachen, der lyriſchen Gattung an. Der Dichter nimmt dabei immer eine beſondere Welt an, auf die er den Kreis ſeiner Phantaſie beſchränkt; es iſt die Welt der Schäfer, Hirten und Fiſcher. Städte und größere Häuſervereine ſind vom Gebiete der Idylle unter der Bedingung nicht ausgeſchloſſen, daß Diejenigen, die ſie bewohnen, noch ungetrübte und freie Sitten haben. — Der Dichter hüte ſich nur, weichlich und ſüßlich zu werden, wozu er bei dieſer Gattung leicht angetrieben werden kann: ihr Hauptcharakter ſey Naivität. Man verſteht darunter diejenige Einfalt des Herzens, die anziehend wird, wenn hinter ihrer anſcheinenden Bewußtloſigkeit ein tieferer Gedanke verſteckt liegt, und wenn ſich ein geſunder Verſtand und eine zarte Empfindung darin verkündigt. Außer Naivität ſind der Idylle noch Natürlichkeit und Empfindſamkeit eigen. Man verwechſle indeß Empfindſamkeit nicht mit Empfindelei; dieſe iſt eine zu große Reizbarkeit des Gefühls und eine krankhafte Lebensanſicht. Dann hüte ſich die Idylle vor aller Reflexion, oder vor derjenigen Beobachtung der Natur und des Menſchenlebens, wo die Selbſtbeobachtung des eigenen Gemüthszuſtandes vorherrſcht. — Ein vollendetes Staatenleben widerſtreitet auch dem urſprünglichen Charakter der Idylle: hier denken wir uns noch keine Völker, in einem hohen Oberhaupt konzentrirt, durch Repräſentanten vertreten, und nach peinlichen und bürgerlichen Geſetzen im Zaume gehalten; noch keine Familien, nach unſerm Herkommen geordnet und nach modernen Grundſätzen erzogen: — Einfalt, Freiheit, Unſchuld und Sitte geben ſich in der Welt der Idylle kund, und kein Stand, der nicht dieſe zarten Blüthen des innerlichen Lebensbaumes aufzuweiſen hat, iſt in ihr zugelaſſen. Da in neuerer Zeit die Hirten und Schäfer nur noch bei einzelnen Völkern ſich aus dem Volksleben herausheben, ſo hat man ſie auch zum Theil übergangen, und die Scenen der Idylle nach der friedlichen Siedelei einer ländlichen Pfarrwohnung verlegt. Reinheit der Geſinnung iſt das erſte Erforderniß, das wir an die in einer Idylle aufgeführten Perſonen machen; Kabale und Neid,

Selbstsucht und Verläumdung, Trug und Ränke, Bosheit und Tücke, und die sonstigen Schwärzen des Innern dürfen ihr reines Tableau nicht verfinstern. Wenn eine Leidenschaft Zutritt hat, so ist es die Liebe, doch nur jene stillere Flamme, die nie mit verheerendem Ungestüm auflodert. Hiermit verbunden ist das Bestreben des Dichters, eine paradiesische Umgebung als Hintergrund seiner sanften Gemälde zu entwerfen; in der Idylle ist das Kolorit eine Hauptwesenheit der poetischen Einkleidung. Die Natur ist ewig jung, die Sprache der Idylle sei es auch: sie lerne donnern wie der Wasserfall, sprudeln wie ein munterer Waldbach, klagen wie die Nachtigall, jubeln wie die Lerche, flüstern wie der Ostwind im Ried, schmeicheln wie das Echo, und kosen wie die geheimnißvolle Sprache der Blumen. Das Schreckliche und Furchtbare darf in ihrer stillen Umgebung nicht auftönen. — Idylle heißt ihrem griechischen Ursprunge nach: kleines Bild, kurze Schilderung; sie verliere sich daher nie in die Breite. Kürze und Gedrängtheit passen wie zur Natur des Naiven, so auch zum Wesen der naiven Poesie. Sie ist der eigentliche Gegenfüßler der Satire: denn diese hat es mit dem Laster, jene mit der Sittlichkeit; diese mit dem Kontrast zwischen Sünde und Tugend, jene mit Träumen einer sittlichen Idealwelt zu thun; das Element des Strafgedichts ist die Hölle, das der Idylle ein blühendes Paradies; die Satire will von Fehlern befreien, die Idylle fehlerlose Menschen als Schatten jener höhern Wesen aufstellen, denen wir mehr oder weniger verwandt. — Normaldichter in dieser Gattung ist Theokrit. Wie Juvenal in der Satire, so ist er in der Idylle bis jetzt unübertroffen, und ein ganzes liebliches Sicilien taucht mit seinem Wasserspiegel, seinen Schneebergen, seinen prangenden Thälern und mit aller üppigen Vegetation aus seinen ländlichen Bildern, wo Kraft und Zartheit den Bund geschlossen, heraus. Er konstituirte zum Verse derselben den Hexameter. Unter den Römern hat namentlich Virgil ihn nachgeahmt, und aus den reinen Naturgemälden, aus den kindlichen und mitunter griechisch-natürlichen Meisterstücken Theokrit's geschraubte und gesuchte Gelegenheitsgedichte gemacht, um unter allegorischen Beziehungen seinen Kaiser und dessen Premierminister zu bekomplimentiren. Diese Manier blieb nachher bei andern Völkern Mode, und man brauchte, namentlich bei den Franzosen, die

idyllische Gattung dazu, um Potentaten und ihre männlichen und weiblichen Günstlinge bei jedem feierlichen Anlaß mit dem Duft höfischer Schmeichelei einzuräuchern. Unter den italienischen Dichtern sind Tasso (Aminta) und Guarini (Pastor fido) die ausgezeichnetsten Idyllensänger. Wir Deutschen haben entsetzlich in dieser Dichtung geflötet und gedudelt, ohne im Grunde den wahren Idyllenton zu treffen. Die älteste Idylle, die wir in unserer Sprache kennen, ist von Hermann Heinrich Scheren. Derselbe war aus Jever gebürtig, und von ihm erschien im J. 1638 zu Hamburg: Newerbawte Schäferey, von der Liebe Daphnis und Chrysilla, neben einem anmuthigen Aufzuge vom Schafedieb. Georg Philipp Harsdörfer, der Mitstifter des Blumenordens, übersetzte im J. 1646 »der schönen Diana drei Theil« aus dem Spanischen des Montemayor. Ernst Christoph Homburg, gest. zu Naumburg im J. 1681, in der fruchtbringenden Gesellschaft der Keusche und im Schwanenorden Daphnis genannt, ist Verf. der »Tragico-Comoedia von der verliebten Schäferin Dulcimunda«. Auch dem um dieselbe Zeit lebenden und aus Altona gebürtigen Dichter Jakob Schwieger werden einige Idyllen zugeschrieben. Die berühmteste Idylle einer etwas spätern Zeit war die Atlante des Herrn Gottsched, ein Schäferspiel in fünf Akten. (Vergleiche Seite 190.) Von nicht viel besserem Schlage sind die Idyllen von Gellert und Dusch. Wie es gekommen, daß die Schäfergedichte von Geßner ein so großes Glück gemacht, möchte schwer bei einem so ernsten Volke, wie die Deutschen, zu erklären sein, wenn man nicht wüßte, daß die Erscheinung dieser Gedichte in eine Periode gefallen wäre, wo des Volkes Stimmung durch empfindelnde und butterweiche Romane so aufgelöst und versiegwartet gewesen, daß auch die weichen, aller Männlichkeit und Festigkeit entbehrenden Idyllen von Geßner Eingang finden konnten. Diesen Gedichten, die einst so beliebt gewesen, macht man jetzt mit Recht schonungslos den Krieg. Voß näherte sich mehr den Alten, und trug den Geist der Idylle wirklich in sich; fehlte er, so war es in einer etwas hausmännischen und unpoetischen Ausmalung von ländlichen Dingen, die selbst die Poesie schwerlich adeln kann. Außer ihm besitzen wir bekanntlich noch Idyllen von Rost, Reckert, Ewald v. Kleist, Gleim, Götz, Maler Müller, Hölty,

Jakobi, Klamer Schmidt, Göthe, Bonstetten, Brenner, Kosegarten, Krummacher, Eberhard, Baggesen u. s. w., so wie neuerdings von Rückert und Platen. Das empfehlenswertheste Vorbild für ländliche Dichtungen überhaupt bleibt der Sänger der allemannischen Lieder. — Doch ich komme auf Schiller zurück. Ein auffallender Gegensatz zeigt sich in der gegenwärtigen Zeit in der öffentlichen Volksmeinung und in den Aussprüchen der Kritik in Bezug auf diesen Dichter. Je inniger derselbe, und mit ihm sein Geist, in den Geist des Volkes übergeht, desto absprechender äußert sich die Kritik über ihn; ja ein großer Theil der Kritiker, sowohl der ächten als der afterkritischen Lückenkopfer in öffentlichen Blättern, scheint sich vereinigt zu haben, des großen Schiller's Werke zum Gegenstande ihrer Tadelsucht zu wählen und sich an ihnen zum dramaturgischen Ritter zu schlagen, während die Erzeugnisse der gewöhnlichsten Mittelmäßigkeit von diesen Federhelden in Schutz genommen werden. Wenn der Holländer Bylderdik (in seinen Taal - en dichtkundige Verscheidenheden) u. A. von Schiller sagt: «Seine gelungensten Leistungen geben ihm Anspruch auf eine Stelle im Tollhause, und seine schlechtesten sind nur dann erträglich, wenn sie ihm gedankenlos entschlüpften» — so ist ein solches Urtheil, als von einem kritischen Fanatiker und tollen Widersacher der deutschen Literatur herrührend, noch erträglicher, als die jetzt unter uns zur Mode gewordenen Ausfälle gegen Schiller. Die Huldigung der Künste widerlegt allein diese unberufenen Lanzenbrecher und ihr Dichter wird fortleben, wenn seine kleinlichen Tadler, wie das Papier, das sie beschrieben, längst vermodert. — Sein Festspiel eröffnet eine ganze Welt, die Welt der Kunst, zwar in Miniatur, aber treffend, wahr und ergreifend, binnen wenigen Minuten vor unsern Augen. Diese vortreffliche Eigenschaft tritt so ausgeprägt hervor, daß das Ganze sich sogleich als ein vollkommnes Kunstwerk darstellt, als ein Kunstwerk, von dem man nicht mit Unrecht behauptet hat, Schiller's Anwartschaft auf die Unsterblichkeit stände fest, hätte er auch nur dieses einzige Gedicht hinterlassen. Es bleibt ein schwer zu übertreffendes Muster für ähnliche Arbeiten, und sein innerlicher Charakter liegt in den darin enthaltenen Versen zu Tage:

Wiſſet, ein erhabner Sinn
Legt das Schöne in das Leben,
Und er ſucht es nicht darin.

Es iſt wohlthuend, einen großen und freien Mann in dieſem Gedichte den Würden und Verdienſten einer erhabenen Fürſtin huldigen zu ſehen, ohne daß er ſchmeichle und kriéche. Es wird Niemanden einfallen, den Dichter des Tell einen Höfling und Fürſtenknecht zu ſcheiten, weil er die Tugend, die auf dem Throne wie in der niedern Hütte ihren Werth behält, beſungen. Der Monarch, der ſo gefeiert wird, muß das Genie anerkennen und ſich ſeiner edeln Göttlichkeit bewußt ſein. — Das Gelegenheitsgedicht, das in neuerer Zeit namentlich durch Göthe kultivirt worden, kann nur dann in die Reihe der Kunſtwerke treten, wenn die Gefühle, die es ausſpricht, und die ſich auf ein beſonderes Zeit- oder Ortsereigniß beziehn, auch von dem Dichter empfunden ſind, wenn er nicht kalte Geſinnungen in fremdem Geiſte, worein er ſich künſtlich verſetzt, aufgetiſcht, ſondern gezeigt hat, daß die feſtliche Gelegenheit, die er beſungen, auch ihn ergriffen. Dieſemnach unterliegt das Schiller'ſche Gelegenheitsſtück gewiß keinem Tadel, denn alle darin enthaltenen Beziehungen auf den ruſſiſchen und weimariſchen Hof ſind ſo zart gehalten, ein ſo inniges Gefühl der Hochachtung für die von ihm gefeierte Regentenfamilie gibt ſich allwegen kund, daß es keinem Zweifel anheimfällt, wie hier nicht allein der Hofdichter auf Effekt gerechnet, ſondern wie der freie Mann aus freier Bruſt geſungen und gefühlt. In wunderbarer Verſchmelzung einigen ſich ländliches und gelegenheitliches Spiel. Bekanntlich war die Huldigung der Künſte ein Prolog zur Vermählungsfeier der ruſſiſchen Großfürſtin mit dem damaligen Erbprinzen (dem vor einigen Jahren verſtorbenen Großherzoge) von Sachſen-Weimar. Es wurde am 12. Nov. 1804 auf dem Hoftheater zu Weimar vorgeſtellt, und erſchien noch in demſelben Jahre im Druck. — Die Scene eröffnet ſich mit einem ländlichen Feſt. Landleute ſind beſchäftigt, einen Orangenbaum in die Erde zu pflanzen, und ihn mit frommen Wünſchen einzuweihn: denn es iſt eine fromme Gewohnheit des Menſchen, bei Allem, was er aufrichtet und baut, Gedeihen von Oben zu erflehn. So treten die Maurerleute bei jedem neuen Werke zuſammen, und ihr Meiſter belehrt ſie über das Weſen von Dauer und Unbeſtändigkeit, jene ſtatt dieſer

für das zu errichtende Gebäude herabbeschwörend. Grundsteine zu wichtigen Bauten werden mit noch größeren Feierlichkeiten gelegt. Dieß soll aber auch den Landmann nicht abhalten, das zarte Pflänzchen, das er dem Schoos der Erde anvertraut, dem Schutz des Himmels zu empfehlen. Sinnig ist von Schiller der Orangenbaum gewählt, damit dieser, ausländischer Art, sich ebenso tief in das deutsche Land einwurzeln möge, wie die fremde Fürstin in das deutsche Herz. Durch diese Beziehung erhält die Idylle in Allem den Charakter der Paramythie. Die Paramythie, eine Art Parabel, und von Herder sowohl mit diesem Namen benannt, als durch die gelungensten Musterarbeiten zu Ansehn und Ehre gebracht, ist die Darstellung einer Person, einer Begebenheit oder einer Handlung, die den orientalischen oder griechischen Mythen des Alterthums angehören, mit einer modernen Deutung und Beziehung. Der Ton des Gefühls ist stärker vorwaltend als in der Parabel, die uns sinnbildlich eine höhere Wahrheit oder ein Grundgesetz der Sittlichkeit entfaltet. Das Schiller'sche Gedicht unterscheidet sich dadurch von der Paramythie, daß es dramatisch, während die Form der letztern immer episch. Die griechische Mythologie ist bedeutungsvoll beibehalten; wie es denn in neuerer Zeit überhaupt keinen Dichter gibt, der die Gottheiten des Alterthums so zu vergeistigen wußte und sie in christliche Begriffe hinüberspielen ließ, wie Schiller. Die Gedichte, wozu ihn die Welt der homerischen Gottheiten, Helden und Heldinnen begeisterte, sind allein durch ihre mythischen Beziehungen Meisterstücke. Die Chöre der Landleute kündigen sich so rhythmisch und melodisch an, daß schon in ihrer Sprache Gesang ertönt. — Zu den friedlichen Schaaren der Landleute schweben jetzt die sieben Künste vom Himmel herab. Allem Lieben, Schönen und Guten geben wir einen Engel bei; Genien sind die Vermittler zwischen Himmel und Erde; auch die Künste, die Töchter des Himmels, stehn unter ihrem unmittelbaren Einfluß, sie begleiten die Sterblichen durch das ganze Leben, und trauern mit gesenkter Fackel, wenn sich ihre Seele dem höchsten Geiste zuschwingt. Bei Schiller ist der Genius der Künste auch ihr Anführer, wie ein Chorage vertritt er ihre Person, und schützt ihre geheiligten Rechte. Er ist gleichsam die Ur-Idee des Schönen, die einzelnen Künste sind Emanationen dieser Idee; er ist das belebende Wort, die Künste sind die belebte That. In ihm ist

der Begriff, in ihnen die Anwendung. — Die strophischen Chorgesänge der Künste sprechen denselben Gedanken aus, den das »Mädchen aus der Fremde« allegorisch enthüllt. Wenn übrigens die Künste singen:

Wo die Waffen erklirren
Mit eisernem Klang,
Wo der Haß und der Wahn die Herzen verwirren,
Wo die Menschen wandeln im ewigen Irren,
Da wenden wir flüchtig den eilenden Gang —

so sprechen sie einen Gedanken aus, der zwar poetisch-lieblich, geschichtlich aber unwahr ist. — Es zeigt sich auch in diesem Gedichte wieder, wie Schiller die Gedanken zu veredeln weiß. Ein bekanntes lateinisches Sprichwort sagt: ubi bene ibi patria. Der Scherz führt dasselbe häufig im Munde, und gewöhnlich ist es die Devise der gastronomischen Behaglichkeit. Schiller vermag selbst solche Denksprüche der Laune zu idealisiren, und drückt den angeführten durch die sinnigen Verse des Genius aus:

Schnell knüpfen sich der Liebe zarte Bande,
Wo man beglückt, ist man im Vaterlande.

Der Gang des Gedichts ist von nun an folgender. Der Genius wendet sich an die Fürstin, führt ihrem Blicke den Reigen der sieben Künste vor, diese enthüllen die Attribute, woran sie auch äußerlich kennbar sind, treten der herzoglichen Braut entgegen, begrüßen sie, und enthüllen, jede einzeln, Natur und Wesen der von ihr repräsentirten Kunst. Im Zusammenhang feiern sie alsdann die Verschönerung des Lebens durch die Kunst und die Schönheit des Kunstlebens. — Die Ersten, die auftreten, sind Architektur und Skulptur oder Bildnerei. Beide gehören, wie gesagt, zu den räumlichen (gestaltenden) Künsten. Der Zweck von beiden ist, durch Gefälligkeit der plastischen Gestaltung den Schönheitssinn anzuregen, doch ist bei der Baukunst auch der Nutzen und die Brauchbarkeit zu berücksichtigen, nur darf letzterer Zweck in der ganzen Anlage nicht zu deutlich verrathen sein. — In dem Schiller'schen Gedicht werden Architektur und Skulptur in dem Verhältnisse aufgeführt, wie sie zum Riesengeiste Peter's des Großen gestanden, dessen Lieblingsgeschäft bekanntlich in architektonischer Hinsicht — denn die zeichnenden Künste trieb er vor Allen am liebsten — die Gründung Petersburg's gewesen, und dem Katharina die Zweite dafür

ein unvergängliches Denkmal, des Kaisers eigenes Heldenbild, gesetzt. Um diese Stelle recht zu begreifen, muß man einen Aufsatz von Herder im 3. Bd. seiner Adrastea, betitelt: »Ueber die Statue Peter's des Großen« (S. 83—88) nachlesen, wo sowohl über diese Statue, wie über Falconet's Meinungen davon, namentlich aber über des großen Czar Leben und Kunstbestrebungen, die schönsten Worte geredet werden. Bekanntlich ward dieses von Falconet gearbeitete Denkmal Peter's am Säkularfeste seiner Thronbesteigung errichtet; es stellt den Kaiser vor, wie er zu Pferde einen Granitfelsen hinaufsprengt, seine Rechte ist ausgestreckt, und die einfache Inschrift lautet: Petro Primo Catharina secunda. MDCCLXXXII. — Die Malerei, ebenfalls zu den räumlichen Künsten gehörend, und dem ästhetischen Gefühle durch den Sinn des Auges zugänglich, wird drittens zur gelegentlichen Feier, und zunächst als diejenige Kunst angerühmt, die den Ausdruck der Gesichtszüge aus der Ferne in die Gegenwart, und aus dieser in die Zukunft hinüberretten kann. Es liegt ein eigener Zauber in den einzelnen Farben wie in ihrer bunten Mischung zum Zweck der Malerei; und wie nicht allein einige Farben dem Auge wehthun, andere es stärken, so haben auch einige auf das Gemüth einen schmerzlichen, andere einen wohlthuenden Eindruck. Vieles ist hierbei Liebhaberei, und die Meisten wissen sich von ihrer Freude an einzelnen Farben keine Rechenschaft zu geben: im Grunde aber ist diese Freude tief in der menschlichen Natur gegründet, und verwandt mit dem unaussprechlichen Seelengenusse, den uns der Anblick der Helle und des Lichtes überhaupt gewähret. Der ungebildete Geschmack erfreut sich an grellen und brennenden Farben; Finsterlinge, Separatisten und kontemplative Naturen lieben dunklere; heitere Naturen freuen sich am Blauen, und Leute, die durch Beruf oder Selbsttrieb sich viel im Freien bewegen, lieben das Grüne. Wenn sich die Nonne schwarz und die Braut weiß, der Jäger grün und der Kardinal roth kleidet, so ist dieses Etwas mehr als Herkommen — es ist begründet in der symbolischen Beziehung, in der die Farben zu dem menschlichen Gemüthe stehn. Mangel an Sinn für die Poesie der Farben ist Mangel an Schönheitsgefühl überhaupt, und wie der Blinde alle Dinge zuletzt in einem einförmigen und todten Grau zu sehn sich gewöhnt, so liegt auch vor solchen Leuten, die kein Gefühl für den bunten

Farbenteppich der Natur wie der Kunst haben, die Welt wie ein ödes Felsenthal da, über dessen nackte Wände hinaus es keine Aussicht gibt. Wird die Aesthetik der Farben auch zur Aesthetik der Malerei erhoben, empfangen die vereinzelten Farben Leben und Zusammenspiel, wird das lyrische Gefühl zum Porträt, die idyllische Situation zur Landschaft, die epische zum Schlachten- und Historienstück, und die dramatische zum Charaktergemälde; weiß der Maler die Seele, die in jeder Farbe liegt, anzuregen, weiß er für Unschuld, Freude, Haß, Rache, Demuth, Frommsinn, Liebe, Verirrung, Laster und Muth, kurz für jedes beliebige Gefühl auch den rechten Farbenton zu treffen, reden und klingen seine Bilder, und sind es nicht todte Klumpen der todten Leinwand angepappt; weiß er, mit Einem Wort, die Kunst der Malerei mit den andern Künsten in Einklang zu bringen, so daß sein Bild Ton, Sprache, Haltung, Größe und Bewegung hat: dann genügt er der großen Aufgabe, die sein Genius an ihn gestellt. Die Malerei hat ihren eigentlichen Werth nur für Kunstkenner; eine allgemeine Kunst, deren Kritik wenigstens mit einigen Grundstrichen in jedes Gebildeten Brust verzeichnet, ist sie nicht. — Was Schiller darauf die Poesie sagen läßt, deutet mit ein paar Worten dieselben Gedanken an, die wir oben aussprachen. Die anderen Künste nimmt Schiller von der Seite, wo sie den Menschen als Erdenbewohner berühren: bei der Poesie dringt sein Flug höher, er eilt mit uns in die Welt des Metaphysischen hinauf: Poesie soll Lichtleiterin sein. Senkt sie sich zur Erde, so ist ihre höchste Feier, in einer schönen Form eine schöne Seele zu finden. — Musik will uns, nach Schiller, auf der Töne Leiter zum höchsten Schönen tragen. Sie kann demnach, wiewohl nur in der Zeit lebend, uns auch über die Zeit tragen. Es gibt keine Kunst, die so sehr des frischen Anhauches der Phantasie bedarf, als sie, eben weil sie ganz in der Phantasiewelt athmet und webt. Daher die Erscheinung, daß Menschen, die mit Phantasie begabt, deren sonstige Bildung aber völlig roh und ungeglättet gewesen, dennoch gute Komponisten geworden. Mozart, Beethoven und Winter hatten auch keine Ahnung von wissenschaftlicher oder auch nur von Schulbildung, zwei unter ihnen schrieben ihre Muttersprache kaum verständlich, geschweige denn orthographisch, und sind dennoch die angebeteten Heroen der Tonkunst. Musik ist die

Sprache der Leidenschaft, auch da, wo sie keine Leidenschaften auszudrücken hat: denn selbst die ruhige Stimmung eines Gebets kann in der Musik nicht angedeutet werden, ohne daß Instrument und Stimme jenen Ton annähmen, der der potenzirte Laut des menschlichen Organs, seine idealisirte Erhöhung ist. Vor der Poesie, der die Musik an Mannichfaltigkeit des Eindrucks natürlich nachsteht, hat letztere Das voraus, daß sie eine Sprache redet, die allen Zungen geläufig und allen Ohren verständlich klingt; wie Musik im Menschen liegt, so ist ihr Eindruck auch auf jeden Menschen berechnet, und Derjenige, den ihre melodischen Wellen nicht durchrieseln, gehört zur Schaar der Beklagenswerthen, die leider jene Weihe von Oben nicht überkommen haben, wodurch der Sinn für das Verständniß und die Reproduktion der Künste empfänglich gemacht wird. — Die einfachste Art der Musik ist diejenige, die in des Menschen eigener Kehle liegt: der Gesang. Gesang kann schon in der einfachen Sprache liegen, ohne daß sie durch gebundene Zeichen in höhere Gesangsregionen hinaufgetrieben würde. Ein klangvolles Organ ist oft die schönste Musik. So erzählt man von dem Schauspieler Eßlair, er deklamire das ABC zum Entzücken, indem er die einzelnen Buchstaben so volltönend, rund und plastisch hervorhebe, daß sie sich wie Erfenschrift fast anfühlen lassen. — Ein guter Gesang bessert das Herz wie eine gute Dichtung. Die veredelnde Kraft des Gesanges besteht schon darin, daß die Seele sich in keiner andern Lage so sehr der Seele eines Andern bewußt machen kann, als da, wo viele Stimmen sich zu einem großen Akkord vereinigen: er bringt somit Sittlichkeit hervor. — Der Sänger hat nach dem Dichter die wenigsten Vorkehrungen nöthig, um seine Kunst zu üben: er trägt sie in sich, und weiß er Seele in den Gesang zu legen, so findet er auch überall Seelen, die mit der seinigen gleichen Lauf zum Lande nehmen, wohin sich der Ton aufschwingt. — Die flüchtigste aller Künste, die Tanzkunst, kommt nun an die Reihe. Tanzkunst, das Wort im engern Sinne genommen, steht auf der niedrigsten Stufe des Kunstwerthes, ist Beförderin und Belebrin der geselligen Freuden, und sucht den Reiz der Augenweide zu befriedigen, ohne das Herz und ein höheres als ein Sinnengefühl in Anspruch zu nehmen. Sie ist dabei ausschließlich nur dem jugendlichen Alter zugedacht, also nicht allein nicht im Raume vorhanden, und in der

Zeit von keinem bleibenden Anhalt, ſondern auch rückſichtlich der Menſchen, die ſie in Anſpruch nimmt, beſchränkt. Im weitern Sinne aber iſt Tanzkunſt jede Anmuth der Bewegung und Erſcheinung, und die Liebenswürdigkeit der Form, unter der Alles, was harmoniſch ausgebildet, erſcheinen ſoll. In dieſer Beziehung iſt ſie hoch zu ehren, Verſchönerin des ganzen Lebens, und die Schweſter der Grazie. Denn das ſind die angenehmſten und liebenswürdigſten Menſchen, die das Beſtreben und den feſten Willen haben, ſich ſelbſt immer nur in einer anſprechenden Form darzuſtellen, die Sitte heilig zu halten, und Anderen, die in ihrer Nähe weilen, Freude zu machen. Und dieſes Beſtreben, Andere durch Anmuth und Leichtigkeit der Bewegung zu vergnügen, iſt der Grundton der ächten Geſelligkeit. Die Erziehung kann nicht genug darauf dringen, den Sinn für dieſe höhere Grazie, für den Rhythmus der Formen, für den feinen Takt in den Aeußerungen der Handlung, und für die Fähigkeit, ſich in der größeſten Geſellſchaft mit Leichtigkeit und anmuthiger Unbeſchränktheit zu bewegen, wach zu erhalten und ihn namentlich bei der weiblichen Jugend auszubilden. Bei den Alten gehörte eine ſolche Ausbildung unter die erſten Erforderniſſe einer guten Erziehung. Dieſes mag auch dazu beigetragen haben, ihre Körper in jenen edlen Formen auszuprägen, die wir an den unſterblichen Werken ihrer plaſtiſchen Kunſt bewundern. Nicht allein das Weib, auch der Mann mußte in den höheren Regeln des Tanzes Uebung und Geſchick an Tag legen können, um in der bürgerlichen Geſellſchaft mit der Gewißheit, Intereſſe zu erregen, erſcheinen zu können. Ihre Männer ſpielten daher auch auf den Theatern die Rollen der Frauen, wußten ihre Huld nachzuahmen, und ſelbſt die erſten Dichter der Griechen tanzten auf der Bühne bei allen feierlichen Gelegenheiten. Wir wiſſen dieß z. B. ganz beſtimmt von Sophokles. Ihr Chor ſtellte den höchſten Rhythmus der Geſammtbewegungen auf eine Weiſe dar, die, nach den Zeugniſſen der Alten, erſchütternd und im höchſten Grade ergreifend geweſen ſein muß. Alle Bewegungen und Handlungen erſchienen im Ebenmaaße wie die Evolutionen einer geordneten Kriegerſchaar. Das Grauenvolle ſtellten ſie auf dieſe Art mit einer Furchtbarkeit dar, daß alle Zuhörer aufſtaumelten. Was ſich der Menſch Schreckliches und Entſetzliches denken, was ſich die Phantaſie Nächtliches und Düſteres

vormalen kann, iſt z. B. in dem Bilde enthalten, welches Aeſchylus von dem Chor der Furien in ſeinen Eumeniden aufſtellt. Es iſt übrigens auffallend, daß die Tanz- oder diejenige Kunſt, die am meiſten Modekunſt iſt, ſo ſehr dem Stillſtand in Hinſicht neuer Erfindungen unterworfen iſt. Zwar fehlt es nicht an neuen Touren, die alljährlich an die Reihe kommen, — dieß ſind aber nur Theile des Ganzen, das Ganze bleibt wie es war, und von Jahrzehend zu Jahrzehend werden dieſelben Tänze getanzt, die ſchon vor Alters Mode geweſen. Hier grade ſollten neue Erfindungen eintreten, und mit ihnen neue geſellſchaftliche Unterhaltungen. — Die Schauſpielkunſt, die zuletzt auftritt, iſt, wie Schiller ſchon in einem frühern Gedichte geſagt, auf die Bretter angewieſen, die die Welt bedeuten. Die Begebenheit wird Handlung, Neigung tritt gegen Neigung, der Kampf des Subjekts mit dem Objekt erweckt die Leidenſchaft, und Leidenſchaften bewegen dieſe Welt der Dichtung. Was in der Welt Lüge, iſt hier Wahrheit, und alle Charaktere treten ſo heraus, wie die Wahrheit ſie in der Wirklichkeit zeigt. Sitten, Meinungen und Denkarten aller Völker und aller Zeiten thun ſich vor dem überraſchten Blicke auf, alle Begebenheiten werden aus inneren Beweggründen (Motiven) entwickelt, ſo vereinigen ſich Philoſophie und Poeſie, Forſchung und Erkenntniß: das angeborne Wohlgefallen am Schmerz wird veredelt, der Geiſt gebildet, das Herz gebeſſert und das Gemüth erhoben. Die Kontraſte der Wirklichkeit geſtalten ſich im Spiele der Luſt als Laune, nicht als Strafgericht wie in der Satire. Alles kündigt ſich geheimnißvoll an, verwickelt ſich, erlebt einen Wendepunkt, und nimmt einen ſittlichen oder verſöhnenden Schluß. Nirgends Zufall, überall entweder Schickſal oder Fürſicht. Weder ideale Güte noch gemeine Schlechtigkeit haben Zutritt: es entwickelt ſich eine Welt großer Menſchen, die noch im Untergange erheben. Hier drängt ſich Großes auf Unerwartetes, Gefälliges auf Erſchütterndes, Melodie auf Diſſonanz. Selbſt der leibliche Tod wird ſo gehalten, daß ſein Anblick uns nicht zu Boden ſchmettert, ſondern aufrichtet, und der Untergang des Helden iſt zwar der Untergang der Freiheit, aber der Untergang mit Sieg. Es liegt am Tage, wie unendlich ſchwierig die Kunſt iſt, eine Handlung praktiſch in's Leben zu rufen. Der Mime muß Alles in Allem ſein können, und an den Schauſpieler macht eine ſtrengere

Kritik Anforderungen, die nur der wirkliche Künstler zu befriedigen vermag. Wie viele Hunderte beschreiten aber die Bretter nicht der Kunst, sondern des theuren Brodes wegen! Von allen Künsten hat keine eine so große Anziehungskraft für alle Theile des Publikums, als die Schauspielkunst: daher sehn wir, daß die Theilnahme für dieselbe auch durchgängig rege bleibt, daß sie nicht wie etwa eine Modeangelegenheit an Interesse verliert, sondern bei allen Ständen und zu jeder Zeit beliebt bleibt. — Zwar nicht so reich und mannichfaltig, und nur ein kleiner Theil von der Schauspielkunst, ist die Kunst des mündlichen Vortrags. Auf diese legten die Alten einen ungemeinen Werth, und die Uebung derselben machte einen Theil ihrer Erziehung aus. Wir wissen z. B., welchen Einfluß die aus Griechenland nach Italien herübergewanderten Rhetoren auf das Erziehungswesen der Römer gehabt. Außer bei den Engländern und Franzosen wird diese Kunst in neuerer Zeit wenig geübt, am wenigsten bei den Deutschen, wo ein öffentliches Staatenleben nicht allenthalben und nur bedingt Statt findet. Alles entwickelt sich bei der Deklamation nach den einfachsten Begriffen. Der Mensch deklamirt natürlicher Weise, denn wenn er Jemanden seine Gemüthsbewegungen im Gespräche mittheilt, so thut er dieß auf eine begeisterte Weise. Die Veredlung hiervon ist die Deklamation. Alle Bewegungen der Sinne stehn im Verhältniß zu Dem, was im Gemüthe vorgeht; auch diese Bewegungen sind dem Menschen angeboren und natürlich, es kommt deßhalb nur darauf an, die Natur genau zu beobachten. Es gibt auch keine Leidenschaft, die der Deklamator nicht ausdrücken könnte, denn dadurch, daß die menschliche Stimme in die Höhe und in die Tiefe, mit unendlichen Modifikationen, geht, und dabei mit dem schnellen oder langsamen Zeitmaaß nach Belieben zu wechseln vermag, kann sie auch jeden Ausdruck, er möge bezeichnen was er wolle, in ihre Gewalt bringen und nach Willen anwenden. — Die erste Grundlage einer guten Deklamation ist eine gute Aussprache und Accentuation. Leider sind die Deutschen hierin wiederum sehr beschränkt, da wir, bei den vielen Provinzialdialekten, keinen einzigen haben, der als Normaldialekt aufgestellt werden und zu der nöthigen Einheit und Uebereinstimmung führen könnte. Bei anderen Völkern, besonders bei den Italienern, ist dieß ganz anders. Adelung stellte den Meißnischen Dialekt

zum Muſter auf; es hat ſich aber ergeben, daß grade dieſer „gleichwie eine unangenehme Schärfe, ſo auch keinen geringen Ueberfluß an falſchen Hebungen und Senkungen des Accents hat. Am verkehrteſten accentuiren die Brandenburger, die bekanntlich auf tonloſe Sylben den rhythmiſchen Accent (Arſis, Hebung) legen. Im Uebrigen ſpricht faſt keine deutſche Provinz ganz rein; dem Ideale einer allgemein gültigen Ausſprache möchte der hannover'ſche Laut am nächſten kommen. — Aller Genuß, den man vom mündlichen Vortrage ziehn ſoll, beruht auf dem, durch das lebendige Wort eindringlicher gemachten **Verſtehn**. Beſondere Regeln ſind hier ſchwer zu geben, denn Vieles kommt auf die einzelnen Vortheile an, die man ſich bei Uebung des mündlichen Vortrags ſelbſt abmerkt. Ein beſonderer Kunſtgriff beim Deklamiren liegt in gehörig angebrachten Pauſen. Schlegel bemerkte einſt, man könne einem Schauſpieler und Vorleſer nicht genug einprägen, daß er ſich Zeit nehmen ſolle. Namentlich wird der Genuß der Poeſie durch den mündlichen Vortrag ſehr erhöht; man kann eigentlich nur dann die Schönheit eines Gedichts recht empfinden, wenn man es ſich laut vorgeſprochen. Bei der Deklamation kommen bekanntlich vier Hauptpunkte in Betracht: das Grammatiſche, das Logiſche, das Pathetiſche und das Idealiſche. — Der Regenbogen iſt das Bundeszeichen der Ausſöhnung zwiſchen Himmel und Erde. Wie eine Brücke ſtemmt er ſich zwiſchen beiden, ſeine Pfeiler wurzeln auf der Erde, und die ſiebenfarbige Wölbung berührt die Himmelskuppel. So ſtellt er ſich als Symbol jener Friedenspforte dar, durch die wir in ein Paradies eingehn. Wie der Regenbogen mit ſieben Farben, ſo ſpielen auch die Künſte mit ſieben Sonnenſtralen, und verbinden durch ihr ewiges Licht das Dieß- und Jenſeits. Hierauf bezieht ſich das Bild, welches der Dichter ſchließlich entwirft, wenn er aus der Künſte Vereinigung das wahre Leben auftauchen läßt.

14. **Iphigenie in Aulis**, Trauerſpiel nach Euripides. — Die Fehler, welche man dem Euripides im Allgemeinen zum Vorwurf macht: Breite und Manier, ſind in dieſem Trauerſpiel, das nicht einmal eins ſeiner beſten iſt, glücklich vermieden. Die Handlung iſt ſchlagend, die Gefühle ſind überall edel, und in der Sprache lebt die alte Einfalt wieder auf; nur zuweilen verſteht es der Dichter durch unnöthige Seitenbemerkungen. Am beſten iſt Iphigenie

gezeichnet, in ihrer verschämten Jungfräulichkeit, in ihren Schauern vor dem Tode, wie sie in lebensfrohen Gemüthern beim letzten Momente immer erwachen, und in ihrem aus freiem Willen nachher gefaßten Entschlusse, sich für die Ehre und den Ruhm ihres Volkes zu opfern. Dieser Opfertod für eine ganze Nation drückt der Tragödie den Stempel der Würdigkeit und Erhabenheit auf. Schwach und ohne Zusammenhang mit der Handlung ist der von Frauen aus Chalzis repräsentirte Chor, der nur theilweise schön, dagegen manchmal ermüdend ist, wie am Ende des 1. Akts, wo der homerische Schiffskatalog wiederholt wird. In der Schiller'schen Uebersetzung (in Jamben) sind die Chöre, weil, wie der Dichter meint, die Harmonie der griechischen Verse ohne dieses Mittel schwer zu erreichen wäre, gereimt. Wir erhalten dadurch allerdings manche sehr schöne Stelle.

15. Die Phönizierinnen, Trauerspiel nach Euripides. — Schiller, der sich seines tiefen Gemüthes wegen eher für Aeschylus hätte interessiren dürfen, wollte auch die Phönizierinnen des Euripides in Jamben übersetzen, hat aber nur einen kleinen Theil vollendet. Wir dürfen den Verlust des Ganzen nicht bedauern, da Sch. zum Uebersetzen kein vorzügliches Talent besaß und sich auch mit fremden Sprachen nicht immer zurechtfinden konnte.

16. Semele, dramatische Scenen. — Eine Probe, wie Sch. den Geist des griechischen Trauerspiels aufgefaßt. Der Mythus ist genügend dramatisirt, nur vermissen wir eine symbolische Hindeutung auf die Lehre, daß völlige Erkenntniß der Gottheit keines Menschen Eigenthum ist und ihm erst im Tode zu Theil werden kann. Da der Dichter diese Scenen ohnehin mit Musik verwebt hat, so hätte er füglich aus dem Ganzen ein Melodrama schaffen können.

17. Der Parasit, Lustspiel. — Ein Lückenbüßer der Schiller'schen Muße, aus Frankreich herübergeholt *) und in kranken Tagen zur Selbstaufheiterung geschrieben. Originalität und Kraft sind nicht vorhanden, wohl aber zieht eine gute Sittenmalerei in gefälliger Form, die auch von dem Deutschen als Konversationssprache leicht wiedergegeben worden ist, jeden Leser an. Für die

*) Das (verfilzirte) Original, von Picard, heißt: Mediocre et Rampant.

Darſtellung hat das Stück wenig glänzende Punkte. — Schiller hat in einer brieflichen Mittheilung an einen Freund ſelbſt bekannt, daß ſeinem Geiſte die Gattung des Originalluſtſpiels fremd bleiben müſſe. Hier ſtehen ſeine Worte: „Zwar glaube ich mich derjenigen Komödie, wo es mehr auf eine komiſche Zuſammenfügung der Begebenheiten, als auf komiſche Charaktere und auf Humor ankommt, gewachſen; aber meine Natur iſt doch zu ernſt geſtimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehn.“

18. Der Neffe als Onkel, Luſtſpiel nach Picard. — Eine Verkettung von Liſt, Laune, Scherz und Witz, von gutmüthigen Prellereien und unterhaltenden Liebeshändeln, im Geiſte Moliere's erdacht und mit großer Beweglichkeit ausgeſponnen. Vielleicht wäre das Stück noch jokoſer geworden, wenn Picard eine andere Einrichtung getroffen und die Rolle von Onkel und Neffe zu einer einzigen verſchmolzen hätte, ſo daß Oberſt von Dorſigny und Franz von Dorſigny von einem und demſelben Schauſpieler gegeben würden; was, mit einigen Aenderungen am Schluſſe, nicht ſchwer zu bewerkſtelligen geweſen wäre. — Schiller's Ueberſetzung iſt gewandter und geſchmeidiger, als man von dem Tragöden, der an den Kothurn gewohnt war, erwarten konnte.

19. Die Kinder des Hauſes, Plan eines Drama. — Das Fragment leitet ein Schauſpiel ein, worin, ganz nach der Art der neueren Malifikantenſtücke, ein Bruder den andern ermordet, die Kinder heimlich wegbringen läßt, endlich durch Zufall ſeines Verbrechens überwieſen und den Händen des Gerichts ausgeliefert wird. Dabei ſollte das Stück eine Verherrlichung der Pariſer Polizei ſein, und dieſe gleichſam als uniformirte Nemeſis über dem Thun und Treiben der handelnden Perſonen ſchweben laſſen. Heffmann hat dieſe Aufgabe in ſeinem „Fräulein Scudery“ gut gelöſ't, und allerdings paßt ein ſolches Thema auch für eine Erzählung; aber eine Chambre ardente wird nie ein äſthetiſcher Vorwurf eines Schauſpiels werden. Man ſagt, das Leſen von Pitaval's Causes célèbres habe Schiller'n zu der Idee dieſes Stückes beſtimmt. — Nach Schiller's Entwurf wurde „Der Schmuck oder die Kinder des Hauſes, Schauſpiel in 5 Aufzügen von Dr. Köchy,“ am 23. Okt. 1827 zu Hamburg ohne Beifall gegeben.

20. Die Malteſer, Plan eines Trauerſpiels. — Der Stoff, den der Dichter ſich hier auf hiſtoriſchem Grund und Boden gewählt, war ſeiner tiefen edeln Natur vollkommen würdig, und er wäre der Mann geweſen, aus ihm ein Meiſterwerk erſtehen zu laſſen. Das Fragment iſt auch deßhalb merkwürdig, weil es die Abſicht verräth, den Chor abermals auf die Bühne zu bringen. — Als König Ludwig von Baiern im J. 1827 Göthe'n beſuchte und ſich in Weimar umſah, war es ihm, wie Göthe in Kunſt und Alterthum (VI, 2) erzählt, innigſtes Anliegen, Schiller's Wohnung zu betreten. „Hier, von der bürgerlich umfangenden Enge gerührt, hörte man ihn betheuern, es ſei zweifach bewundernswerth, wie Schiller in ſo eingeſchloſſenen Räumen ſo großartig freie Schöpfungen habe hervorrufen können; er würde dieſen trefflichen Mann, hätte er ihn noch am Leben gefunden, ſogleich nach Rom in die Villa di Malta verſetzt und ihm zur Pflicht gemacht haben, das ſo herrlich angefangene Drama: Die Malteſer, in den klaſſiſchen Räumen auszuführen und Rom's Geſchichte unter Rom's Ruinen zu ſchreiben."

21. Der Menſchenfeind, Fragment eines Trauerſpiels. — Der erſte Akt, voll Leben und Kraft, macht uns nach dem Ganzen begierig. Der Dichter gab in der Thalia, worin er dieſes Fragment mittheilte, zur Erſcheinung des ganzen Charaktergemäldes, aber nicht in dramatiſcher Form, Hoffnung. Er nannte dort das Stück: Der verſöhnte Menſchenfeind. Aus dieſem Titel, und aus der Verſicherung des Staatsraths Körner, Schiller habe ſich geäußert, „daß Roſenberg nach einem hartnäckigen Widerſtande endlich ſiegen ſollte, und daß die Erſcheinungen einiger Menſchenfeinde anderer Art beſtimmt waren, dieſen Erfolg zu begünſtigen," läßt ſich über das Ende des Stücks ein muthmaßlicher Schluß ziehen.

22. Warbeck, Plan eines Schauſpiels. — Warbeck wäre, im Fall er die Vollendung erlebt hätte, im Geiſt der Shakſpeariſchen Königsſtücke, etwa wie deſſen König Johann, ausgefallen, aber auf der Bühne ſchwer darzuſtellen geweſen. In Göthe's Kunſt und Alterthum VI, 2 S. 393 iſt eine Notiz: Perkins Warbeck, drame historique, par M. Fontan (Globe, Tome VI. Nr. 57). — Auch hier wird unſers Schiller's, ſeines projektirten Warbeck, ſeines begonnenen Demetrius in allen Ehren gedacht, und

bei Vergleichung ihm durchaus der Vorrang gegeben. Die Deutſchen, welche ſich ſo lange beklagten, man nehme keine Notiz von ihnen, werden ſich auch allmählig bequemen, den Weſtländern geneigter zu ſein.

23. Demetrius, Fragment eines Trauerſpiels. — Eine gefällige Abwechſelung herrſcht, wie in den faktiſchen, ſo auch in den lokalen Gemälden Sch's. Seine dramatiſche Muſe führte uns, nachdem Deutſchland in einigen Theilen, Genua, Spanien, England und Schottland, Frankreich, Sicilien und die Schweiz durchwandelt waren, zuletzt nach Polen und Rußland. Hier ſollte jenes großartige Trauerſpiel vor ſich gehn, das uns in ſeinen Trümmern Bewunderung abnöthigt. Der Plan iſt vortrefflich, die ausgeführten und angefangenen Scenen erregen unſer gerechtes Bedauern um den unerſetzlichen Verluſt des Reſtes.

Nachträglich zu Schiller werde hier Franz Friedr. Freiherr v. Maltitz erwähnt. Derſelbe iſt kaiſ. ruſſiſcher Staatsrath und Ritter mehrer Orden; war Attaché bei der ruſſiſchen Geſandtſchaft zu Berlin. Er überſetzte Racine's Athalia und Voltaire's Alzire. Sein bekannteſtes Werk iſt jedoch: Demetrius, Trauerſpiel in ſechs Akten, nach dem hinterlaſſenen Entwurfe Schiller's (Karlsruhe und Bad. 1818). — Ergänzungen, Fortſetzungen und ſogenannte zweite Theile von berühmten Schauſpielen machen in der Regel kein Glück, es ſei denn, daß der Nachfolger ſeinen Vorgänger zu überflügeln verſtände. Maltitz mußte hinter der edeln Sprache Schiller's, ſeinen großſinnigen Ideen und feurigen Phantaſieen unendlich weit und um ſo mehr zurückbleiben, als er ſich grade an die Vollendung desjenigen Werkes gemacht hatte, das den höhern und höchſten Aufſchwung des Dichters am deutlichſten an der Stirne trägt, und deſſen Nichtbeendigung aus ſeiner eigenen Feder wir nicht genug beklagen können. Dabei ging es Maltitzen wie den meiſten jungen Dramatikern: er wußte ſeinen Stoff nicht zu beherrſchen, die Maſſe der Gegenſtände bewältigte ihn, und der Ausſpruch des Ariſtoteles: „Angehende Dichter treffen früher die Diktion und Charakterſchilderung, als die Zuſammenſtellung der Begebenhei-

ten" *), fand auch auf ihn seine Anwendung. Im Uebrigen hatte Schiller bedeutend vorgearbeitet, die Scenenfolge war angegeben, und in ihr eine Andeutung für die wichtigsten Momente der Handlung. Obgleich eine gerechte Kritik nicht verkennen kann, daß der Maltitzische Text einige recht schöne, und namentlich solche Stellen enthält, wo der Verf. sich in den Schiller'schen Geist zu versenken gewußt hat, so muß man doch auch bedeutende Uebelstände strenge rügen.— Ein äußeres Mißverhältniß besteht darin, daß nicht angegeben ist, was von Schiller, und was von Maltitz herrührt: die Bescheidenheit hätte dem Bearbeiter eine solche Trennung des Fremden und Eigenen schon zur Pflicht machen sollen. — Die Menge der handelnden Personen, 67 an der Zahl (ohne die Kronbeamten, Landleute, Verschwornen, Mönche und Nonnen, das Volk und die russischen und polnischen Krieger), macht zur Darstellung dieses Stücks eine ganze Schwadron Schauspieler erforderlich, abgesehen davon, daß sie gegen die Oekonomie des historischen Drama's ist, welches sich in einer solchen Gestalt wohl nie ausdehnen darf. — Mit der Sündfluth der vielen Personen ist eine ähnliche Noth dadurch hereingebrochen, daß der Dichter, um sie zu verwenden, zu tausend Nebensachen, zu Aufzügen und Spektakel aller Art seine Zuflucht hat nehmen müssen. — Die Charaktere sind bei Schiller schon so weit gediehen und vorbereitet, daß der Fortsetzer hierin wohl nicht leicht irre gehn konnte. Der Umschwung in den Gesinnungen des Pseudo-Czar ist glücklich geschildert. Marina entschwindet in den mittleren Akten etwas zu lange aus unseren Augen. Czar Boris und seine Tochter haben sehr erschütternde Momente. Der Kampf Marfa's am Schlusse ist ächt tragisch, und es fördert unser Mitleiden mit dem unglücklichen Heldenjünglinge ungemein, daß die Mutter vor seinem Tode über seine Aechtheit oder Unächtheit noch einmal in Zweifel geräth. — Die Scene im Kerker, wo Axinia, als Schutzgeist verklärt, dem schlafenden Romanow Rußland's Zukunft weis-

*) S. 27 der Uebersetzung der Poetik (griech. Text nebst Anmerkungen) von Karl Hermann Weise, Merseburg 1824. Ich citire diese Stelle nach der Weise'schen Uebertragung, um den Leichtsinn derselben im Vorbeigehen rügen zu können. Im 9. Kapitel z. B. ist ἀγωνίσματα durch „Forterollen" übersetzt.

ſagt, iſt nach Schiller's Angabe gedichtet, und eine Nachahmung der Verklärungsſcene im Egmont, gegen die Schiller in ſeiner Kritik dieſes Trauerſpiels polemiſirt hatte. Die Worte, welche Maltitz Azimien bei dieſer geiſterhaften Stelle in den Mund legt, ſind Schiller's durchaus unwürdig, und was über Napoleon's Sturz in Rußland ſo wie über die heilige Allianz der europäiſchen Monarchen prophezeit wird, ſcheint eben ſo unzweckmäßig als kalt. — Der Ausgabe der Maltitzſchen Bearbeitung vorangeſchickt ſind die zwiſchen Schiller und Dalberg (dem kunſtſchützenden Intendanten des Mannheimer Theaters, dem Dichter der Kora und des Mönchs von Karmel) in der Jugend des Dichters gewechſelten Briefe. Schiller's nachläſſige Schreibweiſe, von der ich mich durch Anſicht ſeines Manuſkripts der Ueberſ. Virgil's ſelbſt überzeugt habe, iſt wörtlich beibehalten, und über manche Umſtände aus des Dichters dürftigem Jugendleben erhalten wir Aufſchluß. Es iſt eine traurige Erſcheinung, daß Schiller zur Zeit, als ſeine beiden erſten Jugendarbeiten Deutſchland enthuſiaſmirten, wegen Schulden aus dem Würtembergiſchen flüchten und ſich, unter fremdem Namen (Schmidt) lebend, an den Reichsfreiherrn von Dalberg mit einem flehenden Brief um Unterſtützung wenden mußte. — Schiller hatte damals den Plan, eine »Mannheimer Dramaturgie« herauszugeben.

Verzeichniß

der in dieſem Bande beurtheilten Schriftſteller.

Adam, Joſeph Auguſt. Seite 160.
Alexis, Willibald (Wilh. Häring). S. 142.
Apel, Johann Auguſt. S. 1.
Apfer, Jakob. S. 80.
Babo, Franz Marius v. S. 23.
Dach, Simon. S. 143.
Deinhardſtein, Johann Ludwig Ferdinand. S. 95.
Flemming, Paul. S. 94.
Göthe, Johann Wolfgang v. S. 164.
Gottſched, Johann Chriſtoph. S. 197.
— , Luiſe Adelgunde Viktorie. S. 201.
Gryphius, Andreas. S. 3.
— , Chriſtian. S. 16.
Hoffmannswaldau, Chriſtian Hoffmann v. S. 186.
Klopſtock, Johann Gottlieb. S. 27.
— , Margarethe. S. 33.
Leſſing, Gotthold Ephraim. S. 165.
Lohenſtein, Daniel Kaſpar v. S. 187.
Mahlmann, Siegfried Auguſt. S. 18.
Maltitz, Franz Friedrich v. S. 284.
Müller, Wilhelm. S. 94.
Niemann. S. 257.
Opitz, Martin v. Boberfeld. S. 221.
Roſenplüt, Hans. S. 79.
Sachs, Hans. S. 100.
Schier, Chriſtian Samuel. S. 147.
Schiller, Johann Chriſtoph Friedrich v. S. 224.

Schlegel, August Wilhelm v. S. 38.
— , Friedrich v. S. 50.
Seckendorf, Gustav Anton v. S. 184.
Seume, Johann Gottlieb. S. 146.
Spaun, Franz Freiherr v. S. 150.
Spieß, Christian Heinrich. S. 153.
Stolberg, Grafen zu, Christian und Leopold. S. 33.
Tieck, Ludwig. S. 52.
Törring, Graf zu, Joseph August. S. 22.
Uhland, Ludwig. S. 19.
Velde, Franz Karl van der. S. 156.
Wieland, Christoph Martin. S. 209.
Wolff, Pius Alexander. S. 152.